

ERNESTINA MARIA FILGUEIRAS PIMENTEL

EIKON
RESSONÂNCIAS VISUAIS DE UMA PAISAGEM AUSENTE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Linguagens Visuais, Tradição e Contemporaneidade.
Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa

Salvador
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Ficha Catalográfica a ser elaborada pela Biblioteca da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.**

ERNESTINA MARIA FILGUEIRAS PIMENTEL

EIKON

RESSONÂNCIAS VISUAIS DE UMA PAISAGEM AUSENTE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Linguagens Visuais, Tradição e Contemporaneidade.
Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais.

Aprovado em ____ de _____ de _____.

Conceito _____.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. José Francisco Serafim
Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros
Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Dedico este trabalho a todas as mulheres dos dois lados do Atlântico que participaram desta pesquisa. E, em especial, às minhas filhas Fernanda, Camila, Andrea e Renata.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro da Costa, pela parceria na realização desta Dissertação.

Ao meu co-orientador, Professor Dr. José Francisco Serafim, pela gentileza e disponibilidade em compartilhar conhecimentos.

A Professora Dra. Maria Beatriz de Medeiros, por sua importante contribuição desde a etapa do exame de Qualificação, com valiosas orientações para o desdobramento desta pesquisa.

Ao meu esposo e companheiro de jornada, Otávio Pimentel, propulsor da realização desta pesquisa, e à minha família, pelo apoio e compreensão em todas as horas.

Ao amigo Bernardo Rozo, antropólogo e doutorando em Música para Cinema, na UFBA, pela valiosa contribuição com a trilha sonora, trabalhada passo a passo com a edição das imagens.

Ao editor e amigo, Adriano Ribeiro Luz, pela paciência e interesse em possibilitar a realização das idéias surgidas durante a edição do vídeo.

À Professora Viga Gordilho, pela amizade constante, pelo incentivo ao meu ingresso no Mestrado, e pela contribuição na realização desta pesquisa.

À Professora Graça Ramos, pela participação como primeira orientadora desta pesquisa.

Às Professoras Celeste Almeida, M^a Hermínia Hernández e Sonia Rangel, pelas significativas contribuições na construção da pesquisa.

Ao Professor Antonio José (Jota), pela valiosa colaboração no Estágio Docente, nas aulas de Produção e Análise da Imagem, e pelas consultorias prestadas sobre mídias contemporâneas.

Aos amigos fotógrafos Adelmo Santos e Isabel Gouveia, por terem compartilhado experiências e pelas sugestões essenciais na área técnica para a realização da captura das imagens.

À revisora Tânia Nolasco, à Carla Piaggio e Laís Andrade, pela competência e amizade.

A todas as mulheres, brasileiras e angolanas, que participaram da pesquisa e cederam suas imagens e seus relatos, especialmente à D. Tonha (BA), Toninha (BA), Zélia (BA), Onorata (Angola), Mité (Angola) e D. Maria Teresa (Angola).

À Marcela Costa, artista plástica angolana, pela amizade e parceria na oficina e na exposição realizadas em sua Galeria Celamar, na Ilha de Luanda.

Ao fotógrafo Sérgio Guerra, pela entrevista concedida, tratando sobre o seu trabalho realizado em Salvador e em Luanda, e por ter me cedido imagens da sua obra.

À Professora de História da Arquitetura das Cidades, Dra. Izabel M^a N. da S. Martins, da Universidade Agostinho Neto de Angola, pelas entrevistas e por sua generosidade em ceder uma cópia da sua tese de Doutorado.

Ao Goethe-Institut – ICBA, à diretoria, aos seus funcionários e, principalmente, à Wiebke Kannengiesser, pelo apoio e pela parceria durante todos os momentos.

À Conceição Paiva e Erick Martins e Souza, da Oficina de Cultura, por colaborarem para a materialização do Projeto “Eikon”.

Ao artista e fotógrafo Mário Edson, pela gentileza em realizar os registros fotográficos da exposição.

Aos colegas da turma do Mestrado em Artes Visuais 2006: Carla Coelho, Dilson Midlej, Eva Arandas, Izabel Gouveia, Jordan Martins, Monica Farias, Paulo Guinho, Salma Dias, Sandra De Berducci, Viviane Rummler, Wagner Lacerda, pela relação de amizade e companheirismo.

Aos funcionários do MAV-EBA, em especial, Bruno e Taciana, pela colaboração e dedicação.

À minha avó Nympha e aos meus pais, Antonio e Railda, pela semente plantada em mim, de viver em harmonia e ter respeito por todas as coisas do universo e amor pela arte, uma constante em minha vida.

A cidade de quem passa sem entrar é uma;
é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali;
uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona
para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; talvez eu já tenha
falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene.

Ítalo Calvino (1990)

RESUMO

Esta pesquisa aborda as ações deflagradas em um período de ocupação com a criação em si e suas implicações, provenientes de construções poéticas vivenciadas durante o Mestrado em Artes Visuais, e visa à reflexão sobre algumas demandas do processo criativo. Buscou-se, nesse período, o diálogo poético com experimentações de linguagens visuais híbridas (fotografia e vídeo), a partir da captura de imagens nas paisagens urbanas das cidades de Salvador (Brasil) e de Luanda (Angola). Foram descritos os procedimentos realizados, considerando-se, durante todo o percurso, os conceitos de imagem, tempo, movimento, multiplicidade, urbano, fotografia e vídeo. A metodologia adotada encontra-se amparada na *poiética*, isto é, na ciência e filosofia da criação que aborda todo o processo de criação. Dentre outras reflexões, observou-se a problemática que envolve as imagens e as paisagens urbanas contemporâneas, relacionando-as com as cidades referidas, sendo discutidos conceitos como aspectos de identidade, hibridismo, transitoriedade e contaminação. A exposição resultante da pesquisa apresentou uma série de fotografias e dois vídeos-instalação, os quais favoreceram o estudo de questões específicas relativas à percepção e à ocupação do espaço tridimensional. O estudo sobre o vídeo e a imagem digital aponta reflexões acerca de imaterialidade da imagem, mudanças na percepção, (des)referencialização da imagem, (des)territorialização de signos e junção de arte e ciência constituindo-se num sistema audiovisual com capacidade de gerar sentidos e articular outros significados, tornando-se um meio contemporâneo de expressão.

Palavras-chave: Imagem. Tempo. Fotografia. Vídeo. Urbano. Luanda. Salvador.

ABSTRACT

This research addresses actions taken during a period of involvement with creation in itself and its implications, deriving from poetic constructions experienced during the Masters Course in Visual Arts, and aimed at a reflection on some of the demands of the creative process. During this period, I sought a poetic dialogue in experimenting hybrid visual languages (photography and video), from the capture of urban landscape images in the cities of Salvador (Brazil) and Luanda (Angola). The description of procedures, throughout the period, considered the concepts of image, time, movement, multiplicity, urbanism, photography and video. The methodology adopted is grounded on *poietics*, i.e., the science and philosophy of creation that addresses the entire creative process. Among other reflections, I observed the problems involving contemporary urban images and landscapes, relating them to the cities referred to, discussing concepts such as aspects of identity, hybridism, transitoriness and contamination. The exhibition that resulted from the research showed a series of photographs and two installation-videos, which favored a study on specific issues related to the perception and occupation of the tridimensional space. The study on the video and digital image prompts reflections on the immateriality of the image, changes in perception, (de)referentialization of the image, (de)territorialization of signs, and linkage of art and science, comprising an audio-visual system capable of generating senses and articulating other meanings to become a contemporary means of expression.

Keywords: Image. Time. Photography. Video. Urban. Luanda. Salvador.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 ENTRE-IMAGENS	57
Fig. 2 ENTRE-IMAGENS	58
Fig. 3 ENTRE-IMAGENS	58
Fig. 4 OCO CABOCLO	59
Fig. 5 OCO CABOCLO	59
Fig. 6 OCO CABOCLO	59
Fig. 7 ASSIM É SE LHE PARECE	59
Fig. 8 ASSIM É SE LHE PARECE	59
Fig. 9 Imagem digital	60
Fig. 10 AFETOS	61
Fig. 11 AFETOS	61
Fig. 12 AFETOS	61
Fig. 13 MULHERES AFRICANAS	62
Fig. 14 MULHERES AFRICANAS	62
Fig. 15 TENRA INFÂNCIA	62
Fig. 16 AS MARISQUEIRAS	63
Fig. 17 Cidade de Salvador	67
Fig. 18 Cidade de Luanda	67
Fig. 19 Mapa-mundi	68
Fig. 20 MAPA BRASIL	68
Fig. 21 MAPA ANGOLA	68
Fig. 22 Salvador, Bahia	69
Fig. 23 Luanda, Angola	69
Fig. 24 Cidade de Salvador	70
Fig. 25 Cidade de Luanda	70
Fig. 26 Cidade Baixa	70
Fig. 27 Cidade Baixa	70
Fig. 28 Cidade Baixa	71
Fig. 29 Cidade Baixa	71
Fig. 30 Cidade Baixa	71
Fig. 31 Cidade Baixa	71
Fig. 32 Região do comércio central na época da fundação de Luanda	71
Fig. 33 Detalhe, construção com telhados múltiplos	71
Fig. 34 Largo do Pelourinho	72
Fig. 35 Prédio (em reforma) dos Correios	72
Fig. 36 Detalhe de edifício, com marcas de tiros da época da guerra	72
Fig. 37 Grande Hotel de Luanda	72

Fig. 38 Igreja N S dos Remédios	72
Fig. 39 Bairro dos Coqueiros	72
Fig. 40 Igreja N. Senhora dos Remédios	73
Fig. 41 Igreja N. Senhora dos Remédios	73
Fig. 42 Sagrada Família	73
Fig. 43 Liceu Nacional Salvador Correia	73
Fig. 44 Embaixada Americana	73
Fig. 45 DETALHE de casas	73
Fig. 46 IGREJAS localizadas na periferia de Luanda	73
Fig. 47 IGREJAS localizadas na periferia de Luanda	73
Fig. 48 IGREJAS localizadas na periferia de Luanda	74
Fig. 49 IGREJAS localizadas na periferia de Luanda	74
Fig. 50 Detalhes de edifícios	74
Fig. 51 Detalhes de edifícios	74
Fig. 52 Detalhes de edifícios	74
Fig. 53 Detalhes de edifícios	74
Fig. 54 Detalhes de edifícios	74
Fig. 55 Bairro da Paz	75
Fig. 56 Bairro de Sabizanga	75
Fig. 57 Luanda	75
Fig. 58 Salvador	75
Fig. 59 Casa residencial	76
Fig. 60 Casa residencial	76
Fig. 61 Casas que abrigam diversas famílias	76
Fig. 62 Casas que abrigam diversas famílias	76
Fig. 63 Salvador	76
Fig. 64 Salvador	76
Fig. 65 Edifício invadido pela população	77
Fig. 66 Edifício invadido pela população	77
Fig. 67 Edifício invadido pela população	77
Fig. 68 Largo do Kinaxixe	77
Fig. 69 Largo do Kinaxixe	78
Fig. 70 Largo do Kinaxixe	78
Fig. 71 PLACAS com nomes de ruas	78
Fig. 72 PLACAS com nomes de ruas	78
Fig. 73 PLACAS com nomes de ruas	78
Fig. 74 PLACAS com nomes de ruas	78
Fig. 75 DETALHES de muros	78
Fig. 76 DETALHES de muros	78
Fig. 77 DETALHES de esquinas	79
Fig. 78 DETALHES de esquinas	79

Fig. 79 DETALHES de esquinas	79
Fig. 80 Centro de Luanda	79
Fig. 81 Centro de Luanda	79
Fig. 82 Sinaleira móvel	80
Fig. 83 Prédios depredados	80
Fig. 84 Bairro operário	80
Fig. 85 Mercado São Paulo	80
Fig. 86 Câmara Municipal do Governo	80
Fig. 87 Câmara Municipal do Governo	80
Fig. 88 Banco Nacional de Angola	81
Fig. 89 Banco Nacional de Angola	81
Fig. 90 Ministério das Obras Públicas e Ministério das Finanças	81
Fig. 91 Edifício da Alfândega	81
Fig. 92 Edifícios em construção	81
Fig. 93 Edifícios em construção	81
Fig. 94 Avenida 04 de Fevereiro ou Av. Marginal	81
Fig. 95 Avenida dos Combatentes	81
Fig. 96 Fachada central de restaurante em Luanda	82
Fig. 97 Edifícios em construção	82
Fig. 98 Edifícios em construção	82
Fig. 99 DETALHE, edifício da empresa Sonangol	82
Fig. 100 Cidade baixa, variedade de estilos	82
Fig. 101 Cidade baixa, variedade de estilos	83
Fig. 102 Cidade baixa, variedade de estilos	83
Fig. 103 Belas Shopping	83
Fig. 104 Belas Shopping	83
Fig. 105 Belas Shopping	83
Fig. 106 DETALHE, Igreja N. S. da Conceição	84
Fig. 107 DETALHE, comércio	84
Fig. 108 DETALHE, comércio	84
Fig. 109 Comércio	84
Fig. 110 Palácio Rio Branco, Praça Tomé de Souza	84
Fig. 111 Praça Castro Alves	85
Fig. 112 Rio Vermelho	85
Fig. 113 Ladeira do Contorno	85
Fig. 114 Avenida ACM	85
Fig. 115 VENDEDORES	85
Fig. 116 VENDEDORES	85
Fig. 117 VENDEDORES	85
Fig. 118 DETALHE	85
Fig. 119 Feira de S. Joaquim	85

Fig. 120 Feira de S. Joaquim	86
Fig. 121 Feira de S. Joaquim	86
Fig. 122 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 123 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 124 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 125 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 126 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 127 LOJAS, moda brasileira	87
Fig. 128 Castro Alves	89
Fig. 129 Agostinho Neto	89
Fig. 130 Crianças na casa Angola-Brasil	89
Fig. 131 Crianças na casa Angola-Brasil	89
Fig. 132 Salvador	90
Fig. 133 Luanda	90
Fig. 134 PUBLICIDADE, Avenida Centenário	91
Fig. 135 PUBLICIDADE Avenida Rocha Pinto	91
Fig. 136 DETALHE	91
Fig. 137 EDIFÍCIOS	91
Fig. 138 EDIFÍCIOS	91
Fig. 139 VENDEDORES	91
Fig. 140 Ponto de transporte coletivo	91
Fig. 141 VENDEDOR	92
Fig. 142 VENDEDOR	92
Fig. 143 Reprodução de fotografia	93
Fig. 144 Reprodução de fotografia	93
Fig. 145 PARABÓLICAS, Avenida dos Combatentes	93
Fig. 146 Crianças com bolsa da Barbie	94
Fig. 147 PARABÓLICAS, centro de Luanda	94
Fig. 148 Estrada de Viana	95
Fig. 149 Estrada de Viana	95
Fig. 150 PUBLICIDADE	95
Fig. 151 PUBLICIDADE	95
Fig. 152 VENDEDORA com aparelho telemóvel	96
Fig. 153 Vendedoras de frutas	97
Fig. 154 Detalhe da vendedora da direita	97
Fig. 155 PARABÓLICAS	97
Fig. 156 PARABÓLICAS	97
Fig. 157 Mulher recolhendo mariscos	98
Fig. 158 Mulher recolhendo mariscos	98
Fig. 159 Feira do km 30, mulher vendendo kizaka	102
Fig. 160 Cidade Baixa	103

Fig. 161 Avenida dos Combatentes	103
Fig. 162 Avenida Marginal, vista da Fortaleza S. Miguel	103
Fig. 163 DETALHES	104
Fig. 164 DETALHES	104
Fig. 165 Salão de Beleza	104
Fig. 166 Salão de Beleza	104
Fig. 167 Vendas de produtos diversos	104
Fig. 168 Candonga na estrada de Viana	105
Fig. 169 Estrada de Viana	107
Fig. 170 Estrada de Viana	107
Fig. 171 VENDEDORES	107
Fig. 172 VENDEDORES	107
Fig. 173 DETALHES	108
Fig. 174 DETALHES	108
Fig. 175 DETALHES	108
Fig. 176 DETALHE, Edifícios	109
Fig. 177 Artigos diversos à venda, estrada para Viana	109
Fig. 178 Artigos diversos à venda, estrada para Viana	109
Fig. 179 Centro de Luanda	110
Fig. 180 Ilha de Luanda	110
Fig. 181 Centro de Luanda	110
Fig. 182 DETALHES	110
Fig. 183 DETALHES	110
Fig. 184 VENDEDORES	110
Fig. 185 Mercado da Estalagem	111
Fig. 186 VENDEDORES	111
Fig. 187 VENDEDORES	111
Fig. 188 Vista frontal de loja de <i>griffe</i>	112
Fig. 189 Artigos diversos à venda	112
Fig. 190 Artigos diversos à venda	112
Fig. 191 VENDEDORES	112
Fig. 192 VENDEDORES	113
Fig. 193 VENDEDORES	113
Fig. 194 Avenida dos Combatentes	114
Fig. 195 Avenida Marginal	114
Fig. 196 Fotografia em p/b e projeção da imagem do vídeo	115
Fig. 197 Vídeo-instalação: Só Deus que sabe	115
Fig. 198 Venda de produtos diversos	117
Fig. 199 Venda de produtos diversos	117
Fig. 200 Venda de produtos diversos	118
Fig. 201 Venda de produtos diversos	118

Fig. 202	FRONTEIRAS InVISÍVEIS	119
Fig. 203	Mapa da região do Recôncavo Baiano	120
Fig. 204	MEMÓRIA	121
Fig. 205	MEMÓRIA	121
Fig. 206	EQUILÍBIO	122
Fig. 207	EQUILÍBIO	123
Fig. 208	MEMÓRIA	123
Fig. 209	MEMÓRIA	124
Fig. 210	Marisqueira do Recôncavo visita a Praia do Museu da Escravatura	124
Fig. 211	Marisqueira de Luanda visita a Praia de Bom Jesus dos Pobres	125
Fig. 212	Espaço da Galeria CELAMAR	125
Fig. 213	Espaço da Galeria CELAMAR	126
Fig. 214	Exibição do vídeo ESPELHOS	126
Fig. 215	Exibição do vídeo ESPELHOS	126
Fig. 216	MEMÓRIA	127
Fig. 217	MEMÓRIA	127
Fig. 218	MEMÓRIA	128
Fig. 219	MEMÓRIA	128
Fig. 220	MEMÓRIA	129
Fig. 221	MEMÓRIA	130
Fig. 222	MEMÓRIA	131
Fig. 223	BALÉ	132
Fig. 224	MEMÓRIA	132
Fig. 225	Museu da Escravatura	133
Fig. 226	DETALHE	133
Fig 227	Registros de cópias de documentos	134
Fig 228	Registros de cópias de documentos	134
Fig. 229	Mulheres recolhendo mariscos	135
Fig. 230	Mulheres recolhendo mariscos	135
Fig. 231	Mulheres recolhendo mariscos	136
Fig. 232	Mulheres recolhendo mariscos	136
Fig. 233	Encontro Brasil / África	137
Fig. 234	<i>Parabolic People</i>	157
Fig. 235	<i>Parabolic People</i>	157
Fig. 236	Sérgio Guerra fotografando no Mercado São Paulo	159
Fig. 237	Sérgio Guerra fotografando no Mercado São Paulo	159
Fig. 238	Imagens da exposição de Sérgio Guerra	159
Fig. 239	Imagens da exposição de Sérgio Guerra	160
Fig. 240	Imagens do livro <i>Parangolá: o Paradoxo da Redundância</i>	161
Fig. 241	Imagens do livro <i>Parangolá: o Paradoxo da Redundância</i>	161
Fig. 242	Pôr do sol em <i>Eikon</i>	163

Fig. 243 Storyboard 1	168
Fig. 244 Storyboard 1	169
Fig. 245 Storyboard 1	170
Fig. 246 Storyboard 1	171
Fig. 247 Storyboard 2	173
Fig. 248 Storyboard 2	174
Fig. 249 Storyboard 2	175
Fig. 250 Esquema Geral	176
Fig. 251 Planta Baixa da Galeria do ICBA	180
Fig. 252 <i>Layout</i> do Espaço 1, Eikon, Galeria do ICBA	181
Fig. 253 MÓDULO 1: Mulheres	185
Fig. 254 MÓDULO 1: Mulheres	186
Fig. 255 MÓDULO 2: Detalhes	187
Fig. 256 MÓDULO 2: Detalhes	188
Fig. 257 MÓDULO 3: Cidade	189
Fig. 258 MÓDULO 3: Vendedores	190
Fig. 259 MÓDULO 4: Cidade	191
Fig. 260 MÓDULO 4: Esquina	192
Fig. 261 MÓDULO 5: Detalhe	193
Fig. 262 MÓDULO 5: Detalhe	194
Fig. 263 MÓDULO 6: Cidade	195
Fig. 264 MÓDULO 6: Cidade	196
Fig. 265 <i>Layout</i> do Espaço 2, Eikon, Galeria do ICBA	197
Fig. 266 Mulheres	198
Fig. 267 Mulheres	198
Fig. 268 Mulheres	199
Fig. 269 Mulheres	199
Fig. 270 Mulheres	200
Fig. 271 Mulheres	200
Fig. 272 Mulheres	201
Fig. 273 Mulheres	201
Fig. 274 Mulheres	202
Fig. 275 Mulheres	202
Fig. 276 Mulheres	203
Fig. 277 Mulheres	203
Fig. 278 Mulheres	204
Fig. 279 Mulheres	204
Fig. 280 Detalhes	205
Fig. 281 Detalhes	205
Fig. 282 Detalhes	206
Fig. 283 Detalhes	206

Fig. 284 Detalhes	207
Fig. 285 Detalhes	207
Fig. 286 Mulheres	208
Fig. 287 Crianças	208
Fig. 288 Cidades	209
Fig. 289 Cidades	209
Fig. 290 Detalhes	210
Fig. 291 Detalhes	210
Fig. 292 Detalhes	211
Fig. 293 Detalhes	211
Fig. 294 Detalhes	212
Fig. 295 Detalhes	212
Fig. 296 <i>Layout</i> do Hall de entrada da Galeria, Eikon, Galeria do ICBA	213
Fig. 297 Cidade	214
Fig. 298 Marisqueiras	215
Fig. 299 <i>Layout</i> do Espaço 3, Eikon, Galeria do ICBA	216
Fig. 300 MAPA MUNDI. Séculos XV e XVI Descobertas.	231
Fig. 301 Planta da Cidade de Salvador, 1894	233
Fig. 302 Mapa da Cidade de Luanda	234
Fig. 303 ESPELHOS Luanda	240
Fig. 304 Crítica Jornal Luanda	244
Fig. 305 Comunidade das marisqueiras	245
Fig. 306 Homem da tribo Mukubal	245
Fig. 307 Inscrições nas pedras, estrada para Lubango	245
Fig. 308 Luanda	246
Fig. 309 Crianças na frente da Igreja	246
Fig. 310 Comunidade das marisqueiras	246
Fig. 311 Montagem	247
Fig. 312 Montagem	247
Fig. 313 Espaço 1	248
Fig. 314 Espaço 1	248
Fig. 315 Espaço 1	248
Fig. 316 Espaço 1	248
Fig. 317 Espaço 1	249
Fig. 318 Espaço 1	249
Fig. 319 Espaço 1	249
Fig. 320 Espaço 1	250
Fig. 321 Espaço 1	250
Fig. 322 Espaço 1	251
Fig. 323 Espaço 1	251
Fig. 324 Espaço 1	251
Fig. 325 Espaço 1	252

Fig. 326 Espaço 1	252
Fig. 327 Espaço 1	253
Fig. 328 Espaço 1	253
Fig. 329 Espaço 2	254
Fig. 330 Espaço 2	254
Fig. 331 Espaços 1 e 2	254
Fig. 332 Espaços 1 e 2	255
Fig. 333 Espaços 1 e 2	255
Fig. 334 Espaços 1 e 2	256
Fig. 335 Espaços 1 e 2	256
Fig. 336 Espaços 1 e 2	257
Fig. 337 Espaços 1 e 2	257
Fig. 338 Espaço 3	258
Fig. 339 Espaço 3	258
Fig. 340 Espaço 3	259
Fig. 341 Espaço 3	259
Fig. 342 Espaço 3	260
Fig. 343 Espaço 3	260
Fig. 344 Espaço 3	261
Fig. 345 Espaço 3	261
Fig. 346 Espaço 3	262
Fig. 347 Vernissage	263
Fig. 348 Vernissage	263
Fig. 349 Vernissage	264
Fig. 350 Vernissage	264
Fig. 351 Vernissage	264
Fig. 352 Vernissage	265
Fig. 353 Vernissage	265
Fig. 354 Vernissage	265
Fig. 355 Vernissage	266
Fig. 356 Vernissage	266
Fig. 357 Vernissage	266
Fig. 358 Vernissage	267
Fig. 359 Vernissage	267
Fig. 360 Vernissage	267
Fig. 361 Vernissage	268
Fig. 362 Vernissage	268

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 Roteiro para execução do vídeo	106
--	------------

LISTA DE COMPOSIÇÃO DE IMAGENS

Composição 1A Mulheres	27
Composição 1B Cidades	28
Composição 2A Mulheres	64
Composição 2B Cidades	65
Composição 3A Marisqueira	140
Composição 3B Litoral	141

SUMARIO

INTRODUÇÃO		21
PLANO 1	GEOMETRIA DOS OLHARES	28
1.1	IMAGENS: MATÉRIA E MEMÓRIA	39
1.2	CIDADE DE EIKON	53
1.3	RETROSPECTIVO OLHAR	54
1.3.1	Primeiros encontros: Luz como fio condutor	55
1.3.2	As Imagens Digitais e Outras Possibilidades	56
PLANO 2	PAISAGENS URBANAS	65
2.1	CONSTRUÇÃO DO OBJETO	66
2.1.1	Escolha por Luanda	67
2.1.2	Salvador – Luanda: intersecções culturais	89
2.2	ARQUITETURA DO TEMPO: IMAGEM, CONCEITO E MATÉRIA	99
2.2.1	Só Deus que Sabe	103
2.2.2	Fronteiras InVISÍVEIS	115
2.2.3	Espelhos	120
2.2.4	Algumas considerações	138
PLANO 3	EIKON	141
3.1	IMAGEM CRISTAL: DO CINEMA AO VÍDEO	142
3.2	EIKON: A CIDADE INVISIVEL	161
3.2.1	Poiésis	163
3.2.2	Obra Eikon	164
3.2.3	Vídeo	166
3.2.4	Roteiro	166
3.2.4.1	Eikon 1	167
3.2.4.2	Eikon 2	172
3.2.5	Edição visual e sonora	176
3.3	EXPOSIÇÃO	180
3.3.1	Espaço1: Fotografias	181
3.3.2	Espaço 2: Fotografias e Vídeo-instalação	197
3.3.3	Hall de entrada da Galeria: Fotografias e Vídeo-instalação	213
3.3.4	Espaço 3: Vídeo-instalação	216
3.4	REGISTROS DA EXPOSIÇÃO	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS		219

REFERÊNCIAS		222
ANEXOS		
	ANEXO A: Referências sobre Angola e a cidade de Luanda	231
	ANEXO B: Referências sobre a Exposição Espelhos	240
	ANEXO C: Registros	245
	ANEXO D: Registros da Exposição	247

INTRODUÇÃO

A presente Dissertação aborda a construção de um diálogo poético, resultando na realização de obras em linguagens contemporâneas em instalação, fotografia e vídeo, a partir da captura de imagens nas cidades de Salvador (Brasil) e Luanda (Angola). Trata do processo criativo e de suas implicações visuais, pontuando uma investigação que explora a análise e o questionamento sobre a possibilidade de trabalhar através de um olhar mais perceptivo, com a pintura, a fotografia e o vídeo, a partir das informações resultantes da captura de imagens para a produção de obras em uma intervenção consciente da prática da arte, o que contribui para o desenvolvimento e a construção de outras linguagens visuais.

A Dissertação aborda ações com a criação em si, durante um período de ocupação, em consonância com análises e reflexões acerca de imagens e paisagens urbanas contemporâneas. No decorrer do trabalho, a investigação de alguns fatos históricos referentes ao período de fundação das cidades de Salvador e de Luanda, situadas em um e no outro lado do Atlântico, respectivamente, trouxe esclarecimentos sobre aspectos de similaridades existentes entre elas. Durante o desdobramento desta pesquisa, encontramos um grupo de mulheres em Luanda que, em sintonia com as marisqueiras¹ do Recôncavo Baiano, forneceu evidências de traços similares, o que possibilitou reflexões acerca de aspectos identitários, memória, contaminação e globalização. Salientamos que, por ser relevante à compreensão deste trabalho, nos resultados da pesquisa trazemos alguns pontos que fazem interface com outras áreas, tais como a filosofia, a sociologia e a antropologia. Entretanto, não temos a pretensão de realizar maiores aprofundamentos, por não serem áreas de nosso domínio e interesse.

Dentre outros aspectos, esta investigação justifica-se pela atualidade de sua temática e, ao eleger como recorte e fio condutor um olhar crítico sobre as cidades, promove reflexões voltadas às estreitas relações entre arte e tecnologia.

O interesse em um estudo desta natureza surgiu durante o exercício profissional na área de artes visuais, decorrente da necessidade de experimentar outras linguagens, além da pintura, como forma de expressão, com enfoque nas paisagens urbanas, uma constante em toda a produção. A demanda advém das atividades desenvolvidas por mais de quinze anos nas áreas de arquitetura e urbanismo.

Tendo como principal objetivo o estudo da desconstrução da pintura tradicional e sua hibridização com outras linguagens contemporâneas — como fotografia e vídeo, tomando as cidades de Salvador e de Luanda como referências — a formação da problemática desta pesquisa começou a se pronunciar desde o início, o que promoveu o levantamento da seguinte possibilidade:

1. Marisqueiras: são assim denominadas as mulheres que exercem a atividade de recolher mariscos.

Considera-se possível o rompimento dos limites entre a pintura, a fotografia e o vídeo na construção de linguagens visuais híbridas, elegendo-se a imagem como proposta investigativa e elo entre as outras técnicas e o espaço urbano contemporâneo. Tomamos também como referência de pesquisa a contaminação e o hibridismo que estão atrelados ao referido espaço e buscamos, nas imagens capturadas, as analogias possíveis entre as duas cidades pesquisadas. A partir desta escolha, outras questões se apresentaram relativas aos materiais e meios a serem utilizados, e a forma pela qual a obra poderia ser executada.

Como estabelecer relações entre as imagens? Quais os aspectos a serem validados como determinantes de valor(es) na imagem? Quais questões envolvem as imagens com o espaço e o tempo? Como especificar as interfaces entre a pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo? Por que a pintura e a fotografia são consideradas como artes do tempo, enquanto o cinema e o vídeo seriam artes do espaço? Quais as questões que envolvem as relações entre apresentação e representação, matéria e memória, percepção e lembrança, imagem-lembrança e imagem-movimento, transitoriedade e efemeridade?

Como realizar obras a partir de uma poética pessoal, evidenciando aspectos de identidade, hibridismo e contaminação?

Quais elementos visuais das cidades podem ser traduzidos como signos contemporâneos? Como trabalhar com as questões que envolvem a relação espaço/tempo nas cidades?

Em seguida, a identificação de uma metodologia se fez necessária, levando em consideração todo o processo de criação. Deste modo, o desenvolvimento da presente investigação utilizou metodologia apoiada na *poiética*, ou seja, na ciência e na filosofia da criação, que segundo Passeron (1997) tem como objeto a conduta criadora. A *poiética*² é o conjunto de estudos que aborda a obra do ponto de vista de sua instauração e, metodologicamente, é ela que une teoria e prática, através de reflexões teóricas sobre a obra em construção.

Segundo Pareyson³, a obra de arte é um objeto “em construção”, enquanto desde o seu início, ainda antes de tomar forma física e existindo apenas enquanto vontade “informe” de criação, ela já entra em um processo interpretativo por parte do artista. Interpretação que continua em todos os estádios da sua existência e da sua permanência no mundo, defronte a cada ser humano que entre em contacto com a obra. (WIKIPEDIA, 2008).

-
2. Poiética vem do termo *poiésis* e, originalmenete, do gr. *poíesis*, ‘ação de fazer algo’; pelo latim *poese*, + *-ia*¹. (desinência de subst. feminino), com significado de: 1. Arte de escrever em verso. 2. Composição poética de pequena extensão. 3. Entusiasmo criador; inspiração. 4. Aquilo que desperta o sentimento do belo. 5. O que há de elevado ou comovente nas pessoas ou nas coisas. 6. Encanto, graça, atrativo.
 3. Luigi Pareyson (1918-1991) é um dos maiores filósofos italianos do século XX. Sua obra está ligada à Filosofia da *Existência*, à Hermenêutica, à Filosofia da Religião e à Estética. Disponível em: <http://www.Wikipédia.a> enciclopédia livre. Acesso: 25 AGO. 2008.

Nessa presença em face de uma interpretação é que a obra se define. Sob esta ótica, a obra deixa de ser obra quando ela não é pensada, relacionada, discutida. Para Pareyson, a obra está em permanente “formação”, definindo a sua Estética como uma “teoria da formatividade”. As idéias estéticas de Pareyson se desenvolvem a partir da Hermenêutica e do conceito de interpretação.

Para Sandra Rey⁴, é necessária a conscientização de que “[...] a pesquisa em artes plásticas pressupõe parâmetros metodológicos que se diferenciam da pesquisa científica, pelas especificidades de seu próprio campo”. Observa ainda que “[...] a arte remete ao mundo dos valores e não dos feitos como a ciência”. Seguindo o pensamento dessa autora, compreende-se que “[...] a obra avança segundo um processo e não a partir de um projeto estabelecido *a priori*” (REY, 1996, p. 89-90), o que significa que a obra é o próprio processo em que cada momento contém em si todo o movimento. A pesquisa em arte reflete a busca do artista, ela deve avançar levando-se em conta todo o processo de construção da obra. Portanto, a pesquisa é científica quando é conduzida por reflexão e método a cada instante.

O embasamento teórico para o desenvolvimento desta pesquisa constituiu-se de estudos de textos, artigos e livros de autores como: Machado (1983, 1984, 1998, 1993, 1994, 1995, 1997, 2000, 2002, 2003, 2007), Aumont (1990, 2004), Bellour (1997), Bergson (1999), Santaella (2002, 2004, 2005), Deleuze (1991, 1994, 1995, 1996, 2004, 2005, 2007), Ianni (1992, 1995, 2002), Brissac-Peixoto (1996), Lévy (1993, 1997, 1999, 2001), Calvino (1990, 1994, 1999), Santosa (1993), Santosb (1989, 1993, 1994, 1996, 2000), Nichols (2001), Field (2001). Estes e outros teóricos tornaram-se fontes de informação relevantes para a consolidação do pensamento conceitual e nortearam todo o processo em questão. Ressalte-se que Deleuze, Machado e Bellour fornecem os fundamentos para a compreensão geral dos diversos aspectos que envolvem a imagem e o vídeo como linguagem. Aumont, por sua vez, analisa as diferentes questões de base que cercam o cinema, a pintura e as artes visuais em geral, as quais possibilitam reflexões significativas sobre a imagem. Santaella e Parente contribuem sobremodo para uma visão mais abrangente dos trabalhos envolvendo arte e tecnologia. Ianni, Peixoto e Santosb possibilitam a compreensão sobre os processos de contaminação das paisagens urbanas por conta da globalização. Bergson observa a seleção, o reconhecimento, a delimitação e a fixação das imagens, o que favorece uma melhor compreensão da relação entre imagem, matéria e memória. Deleuze propõe uma reeducação do olhar à luz dos conceitos filosóficos “Bergsonianos” que dizem respeito ao movimento, ao tempo e à imagem, além de conceitos rizomáticos de elevada importância para o desenvolvimento desta pesquisa. Calvino trouxe, de forma poética, alguns dos diversos aspectos da complexidade e subjetividade que

4. REY, Sandra, Notas sobre metodologia em artes plásticas. *Anais da ANPAP*, 1996. p. 89-90.

envolve as cidades e Lévy possibilitou reflexões sobre a expansão da consciência e as influências das tecnologias sobre as sociedades.

Além dos teóricos, pesquisamos a obra de alguns artistas contemporâneos, com a intenção de realizar uma análise sobre possíveis aproximações com este trabalho. Para isto, foram escolhidas algumas das obras representativas em relação às novas tecnologias aplicadas à arte e à comunicação de artistas como Nam June Paik, Bill Viola, Akram Zaatari, Peter Greenaway, Jean Rouch, Zbig Rybczynski e, no Brasil, Bia Medeiros, Danilo Barata, Rafael França, Letícia Parente e Sandra Kogut. Destacamos a obra do fotógrafo Sérgio Guerra, pelas referências sobre a cidade de Luanda apresentadas no seu trabalho, onde podem ser encontrados alguns aspectos similares entre aquela cidade e Salvador, os quais compõem o objeto de estudo desta pesquisa.

Este trabalho foi desenvolvido a partir dos seguintes procedimentos metodológicos: leitura e análise de bibliografia; estudo e análise de obras em linguagem fotográfica e videográfica de artistas selecionados; captura de imagens nas cidades estudadas; captura de imagens de programas locais de canais televisão; *decupagem*, análise, seleção, manipulação e edição das imagens; ampliação e plotagem das imagens em fotografia; elaboração de roteiro e *storyboard* para a edição do vídeo; criação do projeto para o vídeo-instalação e respectiva montagem no espaço expositivo da Galeria do Instituto Cultural Brasil Alemanha - ICBA.

Além de ser constatada a identificação do povo angolano com a cultura brasileira em diversos setores (linguagem, culinária, música, moda), à medida que a pesquisa de campo era realizada, algumas descobertas conduziram a desdobramentos, entre eles a realização, em maio de 2007, da exposição individual *Espelhos*, junto à Galeria Celamar, localizada na cidade de Luanda.

Trata-se da descoberta de uma comunidade nos arredores do Museu da Escravatura, na região litorânea de Luanda, local de onde partiram muitos africanos na condição de escravos para diversas partes do mundo e onde, nos dias atuais, mulheres realizam a atividade de mariscagem de modo similar ao das mulheres marisqueiras que vivem na região litorânea do Recôncavo Baiano. Ao observar algumas das mulheres de Luanda trabalhando na recolha dos mariscos, pela semelhança de gestos e paisagem, imediatamente vem à memória a imagem das marisqueiras do Recôncavo. Outra notável semelhança entre estas marisqueiras é carregarem sobre as cabeças as bacias com os mariscos para vender, geralmente nos finais de semana, à maneira das mulheres *zungueiras*⁵ angolanas.

A partir destas observações, surgiram alguns questionamentos: quais as relações entre estas mulheres? Quais os laços existentes entre estas mulheres? Nas

5. *Zungueiras* são mulheres angolanas que vendem produtos pelas ruas da cidade; andam por toda a cidade com os produtos em bacias plásticas coloridas, levadas à cabeça, normalmente.

entrevistas realizadas, as marisqueiras soteropolitanas disseram que aprenderam essa atividade com suas mães e que estas, por sua vez, aprenderam com suas avós. Quando questionadas: – *E sua avó, aprendeu com quem?* A resposta em geral foi: *Ela, também, aprendeu com a mãe dela.* Acredita-se na possibilidade de transmissão cultural pela imitação, todavia, considera-se haver uma relação bastante profunda entre estes povos.

Para facilitar a compreensão, o texto foi dividido em 03 capítulos, aos quais são acrescentadas a introdução e as considerações finais. Os capítulos foram denominados de *planos* (seções) em uma referência à linguagem do cinema. Em cada um destes planos há sub planos (subseções), através dos quais foram aprofundadas questões pertinentes ao trabalho prático, fundamentações e abordagens sobre as linguagens da fotografia e do vídeo, e à passagem da pintura tradicional para a pintura virtual. O estudo sobre os planos foi desenvolvido à medida que os trabalhos foram sendo executados.

O primeiro plano (GEOMETRIA DOS OLHARES) compreende uma abordagem inicial sobre algumas questões que envolvem as imagens e as interfaces com a pintura, a fotografia e o vídeo, tais como: as modificações do olhar ao longo da história, com referências às noções de “ponto de vista”, olhar central, múltiplos olhares, e à relação entre observador e o observado, até o momento em que os meios digitais recolocam de maneira diferenciada, porque nova, a inserção da subjetividade (imersão, navegação, avatar, etc.). Oferece também um relato das experiências anteriores, realizadas durante o exercício profissional, como a passagem pela arquitetura e o encontro com a arte através da pintura e, após, com as linguagens tecnológicas, a escolha da fotografia e do vídeo como linguagens de expressão. Comporta, além disso, uma introdução a respeito da criação de uma cidade imaginária, denominada *Eikon*, tema do terceiro plano.

O segundo plano (PAISAGENS URBANAS) aborda a construção do objeto de estudo, tratando do resultado da pesquisa teórica sobre as fundações e o desenvolvimento das paisagens urbanas nas cidades de Salvador e de Luanda (Angola). Ressalta-se, uma vez mais, que não foram aprofundadas questões relativas à arquitetura, sociologia, história, geografia ou antropologia, por não se constituírem foco desta pesquisa. Ao estabelecer um paralelo entre as referidas cidades, encontramos pontos importantes, desde aspectos culturais regionais e internacionais, a similaridade da situação geográfica, referências históricas da fundação, construção e desenvolvimento das cidades, presença e influência do povo (Bantu) daquela região na origem da construção da cidade do Salvador e da influência brasileira na reconstrução de Luanda. Chamamos a atenção para os diversos aspectos culturais no campo da literatura, da música, da culinária, etc. que contaminam as duas cidades. Embora apenas brevemente apontemos alguns desses aspectos, iremos nos deter nos indícios que

favoreçam a criação das analogias visuais pretendidas. Este capítulo traz questões que envolvem a imagem a partir dos trabalhos realizados com a captura audiovisual das paisagens urbanas.

O terceiro plano (*EIKON*) aborda o objeto de pesquisa que foi sendo construído ao longo da investigação realizada com as imagens dessas paisagens urbanas, objetivando promover reflexão (generalizada) sobre as imagens e as situações de contaminação e hibridismo, e suas ressonâncias visuais. A partir da construção da cidade imaginária *Eikon*, foi idealizada uma exposição como resultado final. Este plano foi dividido em 03 (três) subseções, sendo iniciado com uma abordagem envolvendo questões relativas à linguagem audiovisual, desde o cinema e a televisão, até o vídeo. Também foi buscado um diálogo, entre aproximações e distanciamentos, com outras poéticas. O segundo sub plano (subseção) trata da concepção da cidade de *Eikon*, abordando alguns aspectos sobre a imagem-movimento, atual e virtual, os intervalos e a montagem, entre outros. Além dos registros do evento, trata da estrutura de montagem da exposição, seus conceitos e critérios.

As considerações finais oportunizam reflexões pertinentes ao trabalho realizado, abordando alguns aspectos sobre a relação da imagem com a tecnologia e a arte, sobre as ressonâncias visuais encontradas nas cidades de Luanda e Salvador, por conta de sua origem comum e do processo de contaminação cultural, além do que, no universo feminino, são feitas referências às mulheres zungueiras e às mulheres marisqueiras. Nessas paisagens urbanas, são identificados aspectos da identidade cultural de cada região e sua possível hibridização. Finalmente, explorando nas paisagens urbanas temáticas culturais, o híbrido e o transitório da globalização dos dias atuais, buscamos encontrar as (suas) *ressonâncias: ecos de uma paisagem ausente*.



Plano



GEOMETRIA DOS OLHARES

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. [...] Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém nas linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p. 15).



PLANO 1

GEOMETRIA DOS OLHARES

As preocupações teóricas que deflagraram o projeto dessa pesquisa levaram-me a trabalhar com a noção de transdisciplinaridade, passeando pela História, pela Filosofia, pela Antropologia, pela Sociologia, pela Literatura; e também buscar referências na Pintura, na Fotografia, no Cinema e no Vídeo. No entanto, o enfoque maior foi tratar, a partir da conexão imagética entre Luanda e Salvador, as questões que envolvem as *imagens* e as *idades*, dentre as quais as relações entre apresentação e representação; multiplicidade de olhares, diversidade de camadas, pontos de vista; matéria e memória; percepção e lembrança; imagens-lembrança, imagem-tempo e imagem-movimento. No século XXI, o trânsito entre disciplinas e abordagens traduz a compreensão de que o pensamento vê-se instigado a estabelecer conexões capazes de produzir pontes entre diferentes tempos e espaços, criando redes conceituais que abrangem a complexidade do pensamento na contemporaneidade.

Realizado a partir da edição das imagens digitais capturadas ao longo de quase três anos, foi o projeto apresentado na Galeria do ICBA, através de exposição de fotografias e dois vídeos-instalação. Nesse período, em alguns momentos, tive a sensação de estar em um processo em que não conseguia desligar o meu olhar das paisagens, em busca de perceber as nuances da cidade que se oculta por trás daquilo que é mais facilmente visível. Uma cidade feita de estradas, prédios, pontes e, também, de pessoas. Nesse “aguçamento” do olhar pelo indizível, encontrei aspectos significativos para o desdobramento desta pesquisa, mas, principalmente, reencontrei a minha cidade, a mim mesma, as minhas raízes. A escolha por trabalhar a captura das imagens com máquinas digitais (fotográfica e de vídeo) foi fundamental para o resultado prático do processo como um todo e, especificamente, para os resultados alcançados, principalmente pela possibilidade de obter um maior número de registros. Isto foi muito positivo e favoreceu um trabalho intenso na *decupagem*⁶, na etapa de análise e seleção das imagens. À medida que foi sendo desenvolvida esta etapa, questões foram se colocando sobre as interfaces ou os pontos de contato encontrados entre a pintura, a fotografia e o vídeo.

Considerando ser uma artista que vem buscando outras formas de expressão em artes visuais, o encontro com a fotografia e o vídeo proporcionou-me a descoberta de um vasto campo de pesquisa e de experimentação em imagens

6. *Decupagem* [do francês *découpage*]. Substantivo feminino: ato, processo ou efeito de decupar. Decupar é dividir (um roteiro) em planos numerados, com as indicações dramáticas e técnicas necessárias à filmagem ou à gravação das cenas (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico*, versão 5.0).

digitais. Nesse seguimento, observou-se que, ao serem digitalizadas, as imagens podem ser multiplicadas, recortadas, coladas, enfim, manipuladas de muitas e variadas formas, o que favorece o trabalho criativo do artista.

A arte e a ciência sempre estiveram interligadas, em todas as épocas da história. Os artistas são constantemente mobilizados a romper com os padrões vigentes e buscar outros caminhos de expressão. Com o avanço dos meios tecnológicos e os diversos recursos para manipulação das imagens digitais, inúmeras questões se apresentam e são refletidas por teóricos, filósofos e estudiosos de todas as áreas do saber e, também, pelos artistas que têm, na sua obra, a característica de experimentação e pesquisa.

Primeiro meio tecnológico de produção de imagens, a invenção da Fotografia, no século XIX, dando início aos chamados meios audiovisuais, trouxe mudanças significativas para a arte. Considera-se, porém, que o primeiro meio audiovisual, de fato, foi o cinema. Com o desenvolvimento tecnológico, aparecem depois a televisão (1950), o vídeo (1960) e as tecnologias hipermidiáticas. O surgimento das mídias tecnológicas trouxe a tendência de se separar a arte e a tecnologia, colocando-as em pólos opostos (SANTAELLA, 2002). Benjamin (apud SANTAELLA, 2002, p. 9) foi veemente ao afirmar que as novas tecnologias trouxeram transformações no próprio conceito de arte, defendendo “[...] a tese da historicidade dos meios de produção da arte, segundo a qual o surgimento de novos suportes tecnológicos significa novas possibilidades de produção e de expressão criativa para os artistas”.

Santaella acrescenta, ainda, que “[...] o processo de incorporação de uma linguagem produzida por meios técnicos ao panteão das artes é sempre gradativo” (2002, p. 10). O estatuto artístico da fotografia foi cogitado após o surgimento e sedimentação da linguagem cinematográfica, enquanto o cinema só foi considerado a sétima arte depois que a televisão invadiu os lares, mais ou menos da década de 50. O vídeo, por sua vez, passou a se consagrar como a forma otimizada na arte audiovisual, em oposição à comercialização da televisão. Logo que o cinema e o vídeo se tornaram aceitos como arte, iniciou-se a exploração de novas fronteiras da arte computacional, a arte das redes e do universo digital.

Para Aumont (2004), impressiona a proliferação de aproximações entre cinema e artes plásticas, bem como da literatura, teoria das artes ou música, além da forma como a reanimação dos vínculos cinema-filosofia foi estimulada pelos pensamentos do filósofo francês Deleuze.

Deleuze escreveu, juntamente com Guattari (1995), a conhecida obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Nessa obra os autores desenvolvem uma filosofia inaugural. Deleuze não pretendeu escrever a história do cinema, o seu interesse era mais filosófico. Em uma das suas entrevistas da série “Conversações”, ele diz que seu interesse é analisar como o devir das imagens e signos constitui um *automovimento*

e também uma *autotemporalização* das imagens (DELEUZE, 2004). Os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo apresentam elementos que, ao se relacionarem entre si, são capazes de oferecer explicações sobre os diferentes autores e estilos de fazer cinema.

Em seus dois livros sobre o cinema, ao falar sobre as imagens, Deleuze (2004, 2005) especifica duas: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A primeira, formada pelo encadeamento de percepção, afeto e ação, é exterior, objetiva e ligada à matéria, ao mundo sensível. A segunda tem a capacidade de conter todos os tempos ao mesmo tempo. É subjetiva, vinculada a um ponto de vista, ao mundo interior.

Além dessas duas faces da imagem analisadas por Deleuze, há o aspecto da objetividade material da imagem-movimento e o da subjetividade da imagem-tempo, pois existe a imagem que não é nem objetiva nem subjetiva. Essa é a imagem do movimento sensível da matéria fluente, uma imagem que apenas é. Essa imagem seria a descrita por Kant (1996) como uma imagem que não tem conceito, não tem forma. É a imagem-sensação. Esse tipo de imagem que não é capaz de se transformar em conceito, ou constituir uma linguagem, ela nos permite perceber as forças que compõem a matéria. Seria a massa *a-significante* de que Deleuze (2005) fala: “A imagem-sensação é uma energia invisível que não apresenta algo”. Ela apenas “apresenta” algo, tornando-o sensível. Ela é a imagem primeira, que existe antes de qualquer percepção. Ela cria um “[...] para além da forma [...]” (ibidem, 1996), sendo que forma pode ser definida como uma configuração que implica a existência de um todo que racionalmente estrutura suas partes, através de certas relações espaciais constantes.

A imagem-sensação é o resultado do trabalho capaz de dar forma às forças (imagens) sensíveis (quente, frio, agudo). Ramificando-se em representações associadas que já fazem parte do mundo da linguagem, essas forças se ramificam e se estabelecem apenas como “coisa” (GIL, 1996) que, separada de sua expressão verbal, se mostra através das percepções sutis que a ligam tanto a significados verbais, como a outras imagens. São significados virtuais que estão prontos para serem atualizados. Desse modo, a chamada “imagem-nua”⁷ (GIL, 1996, p. 104) nasce envolvida por pequenas percepções que refletem sua ligação com os sentidos verbais virtuais que possa conter. O conceito de imagem-nua pode ser aplicado aos filmes cujos diretores de fotografia trabalham suas imagens como quadros, pintando com os enquadramentos e com a luz. A opção pelos contrastes, pela textura através da granulação, pelos desfoques, pela expansão do tempo, pelos detalhes e grandes *closes*, enquanto recurso de filmagem, pode descontextualizar as imagens das ações cotidianas e criar imagens-sensação que são a matéria sensível que vai dar origem à imagem-nua. Pode-se citar, como exemplo, o filme de Almodóvar *Fale com ela* (2002).

7. GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 1996.

Deleuze cria um instrumental, uma taxionomia, ou seja, evitando a utilização de conceitos de outras ciências aplicados ao cinema, ele utiliza a imagem-movimento e a imagem-tempo como parte desse instrumental para classificar as imagens e os signos. O autor não lê imagens transformando-as em texto ou interpretando-as conforme outras ciências (antropologia, sociologia ou psicologia), mas analisa a imagem enquanto fluxo, soma de tempo e movimento, com sua duração, o que lhe permite revisar uma série de conceitos. Com base em Bérghson⁸ (1999), ele traz o principal conceito de que matéria e imagem são a mesma coisa: energia (DELEUZE, 2005, p. 47), observando que é por isso que a diferença entre elas é de grau, não de natureza. Sob essa ótica, é rompida a tradição (desde Platão) que diz que as imagens mentais são modelos que vivem num mundo transcendental, ou que se formam na consciência, a qual é uma entidade transcendente (SANTAELLA, 2005, p. 36-37).

Para Deleuze (1990), os olhos do ser humano são como uma tela ou uma parede que impede que a imagem se perca. O autor considera, neste segundo conceito, que vivemos fazendo cinema. Transformando-a em uma imagem-percepção, os olhos apreendem a imagem-movimento e envia-a para o cérebro através dos nervos. Então, há um intervalo criado pelo cérebro/consciência, no qual a imagem se transforma em afeto, que vai provocar uma ação/reação. Desse modo, funcionando como uma mesa de montagem profissional (moviola), o cérebro/consciência segue encadeando a imagem-percepção a uma imagem-ação, a partir da combinação da imagem afeto com outras lembranças, ou imagens-tempo pré-existentes. Funciona também como um programa de compressão, transformando as imagens em signo/representação. Ou seja, são comprimidos o tempo e o movimento da imagem guardada na memória, ficando essa imagem sempre disponível para ser descomprimida (DELEUZE, 2005).

Para a realização de uma obra em vídeo, onde a essência está na imagem-movimento, é necessário buscar referências em questões ligadas ao cinema, em geral, e ao cinema experimental, em particular, pelas suas potencialidades plásticas. Busquei entender quais características Deleuze (2004, 2005) dá aos conceitos: Imagem-movimento e Imagem-tempo; considerando que tais conceitos são constituídos por elementos em relação de vizinhança, são dinâmicos e diferenciam-se através das diferentes relações travadas entre si pelos seus diversos elementos. Ao mesmo tempo, fui em busca de extrair linhas mais ou menos constantes, em vários sentidos, em sua obra, por considerar alguns desses pontos importantes para o desenvolvimento desta pesquisa e execução da obra. Estes assuntos serão discutidos no terceiro plano desta pesquisa.

8. Henri Bérghson (1859) é um filósofo francês que aborda a relação sistemática do conhecimento científico e a metafísica. A sua idéia básica é que a realidade é duração real, a consciência é o local em que se evidencia que a realidade é duração e a intuição é a alma da verdadeira experiência. Em 1896 escreveu o livro *Matéria e Memória*. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto>. Acesso: 06 OUT. 2008.

Por outro lado, na tentativa de compreender alguns pontos relativos à revolução trazida para a arte pela ciência, verifiquei as mudanças de paradigmas que ocorreram desde a invenção da fotografia. Para Aumont (2004), no século XIX o valor pictórico é o caráter acabado do detalhe, a precisão e a impecabilidade. Além disso, a pintura lida com três importantes questões relacionadas ao impalpável, ao irrepresentável e ao fugidio, as quais podem ser associadas à luz atmosférica, ao fenômeno atmosférico, ao efêmero, às questões do tempo. Sob esta ótica é que a fotografia, ao “congelar” o tempo, “[...] duplicou a questão à qual está submetida a pintura, aprofundou o desacordo entre a lentidão do pintor e a infinita rapidez do raio a ser pintado” (AUMONT, 2004, p. 36).

A qualidade, o segundo aspecto dos efeitos de realidade, está presente nas obras dos cineastas e irmãos Lumière⁹, considerados por Aumont (LUMIÈRE apud AUMONT, 2004) entre os maiores inventores do cinema. De acordo com o autor, tudo o que se pode dizer do dispositivo Lumière precisa ser dito a partir da observação do contexto da época, desses cineastas ou daquilo que os seus substitutos improvisaram. Inclui que a revolução fotográfica foi feita com o instantâneo, de 1860 em diante, e que apenas a partir dos irmãos Lumière há mudanças mais significativas na pintura.

Um dos pontos relevantes colocados ainda por Aumont a respeito da relação cinema-pintura tem a ver com o quadro. Segundo ele, o quadro é o limite de um campo, no sentido pleno da palavra. Centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, sendo ele (quadro) a reserva desse imaginário e o que institui a experiência do “campo” e do “fora de campo”. O autor acrescenta que:

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora de campo é sua *medida temporal* e não apenas da maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora de campo. O fora de campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente. (AUMONT, 2004, p. 40).

Portanto, o aspecto que precisa ser observado, ligado ao quadro e ao enquadramento na pintura, na fotografia e no cinema, em relação ao campo e o fora de campo, pode ser visto como a relação com o imaginário. Aumont apresenta as suas idéias sobre o fato de Lumière ser considerado o “[...] último grande pintor impressionista da época” (AUMONT, 2004, p. 44). Primeiro Lumière encontra e trabalha dois

9. Os Irmãos Lumière, Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948) são os franceses responsáveis pela primeira exibição pública (1895) de uma imagem em movimento. Além da criação do cinematógrafo, desenvolveram também o primeiro processo de fotografia colorida, o autocromo (“autochrome”), a placa fotográfica seca, em 1896, a fotografia em relevo (1920), o cinema em relevo (1935), a chamada “Cruz de Malta”, um sistema que permite que uma bobine de filme desfile por intermitência. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wikipedia>. Acesso: 28 MAR. 2008.

problemas que pertencem à reflexão sobre a pintura: os efeitos de realidade e o do quadro, que se encontram diretamente ligados ao momento da liberação do olhar no século XIX. Na realidade, o cinematógrafo de Lumière aparece após dois anos da primeira máquina *Kodak* e vai além, deslocando “[...] tanto a pintura quanto o instante fotográfico” (AUMONT, 2004, p. 44).

Outro aspecto relevante, observado por Aumont, diz respeito às transformações ocorridas na pintura e na representação da natureza a partir do século XIX. Conforme o autor, até este século,

[...] a paisagem, *apreendida* pelo olho do pintor de estudos e, depois, pelo olho fotográfico, continua a ser — é quase sua definição — um fragmento qualquer de natureza, cuja pictorialidade poderá ser aplicada em toda a parte, descobrindo em toda parte o pitoresco. (Ibidem, 2004, p. 49).

Porém, a natureza que está presente abundantemente na pintura do Renascimento e da idade clássica é uma natureza organizada e tem sempre uma explicação em texto. No século XIX, essa tradição é rompida e, com a fotografia, a natureza passa a ser interessante, “[...] mesmo se não diz nada” (Ibidem, 2004, p. 50).

Na pintura, as questões sobre [...] pontos de vista [...] que foram abordadas com intensidade pelos artistas e estudiosos, trazem referências importantes sobre percepção visual e as relações entre observador e observado. Assim também na fotografia, no cinema e no vídeo. O que pode ser apontado, em relação ao espectador do quadro (pintura) é que “[...] passa-se de uma pintura que se dirige ao espectador no modo denegatório, com a tentação permanente do *trompe-l'oeil*, [...] a uma pintura que supõe expressamente o olhar do espectador [...]”. (AUMONT, 2004, p. 49).

Relativamente a essas questões, Machado observa que:

[...] a noção de “ponto de vista” e, por extensão, a de “sujeito”, nascem em decorrência dos cânones do código perspectivo renascentista. Com base nessa perspectiva, todo quadro torna-se uma visão organizada por um ponto originário, um olho único e imóvel (o centro visual) que dá total coerência aos objetos dispostos no espaço. O mundo visível passa a ser exposto sob o prisma incontornável da subjetividade: ele não é apenas uma paisagem que se abre ao nosso olhar, mas uma paisagem já olhada e dominada por um outro olho que dirige o nosso. (MACHADO, 2007, p. 22).

Para Aumont, a adoção da perspectiva linear na pintura ocidental foi uma revolução, assim como a mudança de *status* da natureza. Afirma que a questão principal não é de apreender a natureza “tal como ela é”, pois isso se aprende.

Mas, nesse esforço para apreender, a um só tempo, o momento que foge e compreendê-lo como momento fugidio e qualquer — para se livrar do “instante pregnante” —, o que se constitui é o ver: uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e por que não de ciência. Aprender

olhando, aprender a olhar: é o tema, também *gombriachiano*, da “descoberta do visual por meio da arte”, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e o do cinema. (AUMONT, 2004, p. 51, grifos do autor).

Considero que as relações entre o olhar e os “pontos de vista”, além do exercício da visão (olhar), são importantes interfaces entre a pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo, enquanto pertinentes ao corpo desta pesquisa. Nas etapas de captura da imagem, análise, seleção e, posteriormente, decupagem e edição do vídeo, o que fazemos o tempo todo é um intensivo exercício do olhar.

Segundo Machado,

Na arte figurativa o ponto de vista é um ponto de verdade, em que o artista coloca o olho (um único olho) a fim de traduzir o espaço tridimensional para o plano bidimensional do quadro, segundo os cânones da perspectiva central. Ponto de vista é o estilete que Albert Dürer utilizava em seus aparelhos de pintar o olho, ou o orifício de espiar a *travoletta* de Brunelleschi, ou ainda o visor das câmeras fotográfica e cinematográfica. Mesmo a expressão “foco”, com que a teoria literária designa a instância narradora, é também uma metáfora de inspiração óptica. Ora, o que acontece com a “narrativa” cinematográfica é que ela devolve o “ponto de vista” à sua origem ótica, recolocando a instância doadora no centro topográfico da imagem, ou seja, na lente da câmera. (MACHADO, 2007, p. 2).

Para o autor citado, no início do século XIX o centro de gravidade se deslocou do objeto ou da cena pintados ao olhar sobre eles, depois ao portador desse olhar, o espectador; às vezes redobrado materialmente no quadro, como por exemplo na tela *As meninas*, de Velásquez (1656), onde o espectador é convidado a participar da cena. Ao fazer coincidir o olhar do espectador com aquele do sujeito invisível que vê a cena, esse experimenta ser quase parte ou sujeito da figuração.

Machado afirma que se a câmera cinematográfica incorpora o código da perspectiva central, assim como a câmera fotográfica, o faz de forma diferente, pois inscreve os movimentos e os seus próprios deslocamentos.

O cinema multiplica os pontos de vista através dos movimentos do aparelho e o remultiplica por meio dos cortes e da sucessão dos planos. Tudo parece indicar que o cinema nos oferece pontos de vista variáveis, decompondo o espaço numa multiplicidade de perspectivas [...] longe de abolir o agenciamento de um sujeito enunciador, o cinema potencializa o seu poder, produzindo a hipérbole desse efeito de centralização que tem na perspectiva central o seu princípio constitutivo. (MACHADO, 2007, p. 25).

O surgimento da televisão, por volta de 1950, e de suas técnicas de emissão ao vivo, com a mediação das câmeras, possibilitou ao espectador uma visão privilegiada. Os espetáculos podem ser assistidos simultaneamente com a sua duração. É instaurado o que se chama de “presente contínuo”, o tempo do gerúndio, onde

tudo acontece ao mesmo tempo em vários lugares e pode ser visto de um só lugar. As emissoras colocam as câmeras em locais especiais de modo que se consiga uma visão panorâmica sobre toda a cena, utilizando diversos equipamentos de deslocamento rápido para todas as direções. Com isto, os pontos de vista tornam-se múltiplos e variáveis, mas, para muitos teóricos, o que essa superprodução e exposição de imagens provocam é uma ausência de olhar.

Sobre estas questões, Aumont (2004, p. 63) afirma que é no cinema que encontramos o “[...] dispositivo genérico, onde o olhar se exerce de maneira durável — contínua ou não, tanto faz —, por isso mesmo variável (no tempo), enfim isolável.”

Fazendo referência ao que designa como o “olho variável”, observa:

No fundo, não estou dizendo nada além do seguinte: o sujeito “todo-vidente” que foi, há muito tempo, reconhecido como sujeito do cinema, é um sujeito *datado*, historicamente, datado da modernidade, e, portanto, vamos dizê-lo de novo, está em vias de desaparecimento. Dito de outra maneira, sua onividência é tudo menos “técnica” e neutra: ela carrega, ao contrário, um acúmulo mais ou menos distinto de valores e de sentido, ligados ao olho variável, móvel e soberano desde a própria antevéspera da modernidade. (AUMONT, 2004, p. 64).

No cinema o olhar está imobilizado e isto se traduz no comportamento e na relação olho/câmera, popularizada por Vertov¹⁰. A mobilidade da câmera no cinema (uso de tripé, gôndola, trem, etc.) provoca questionamentos, tais como sobre o que acontece durante um olhar; quais as relações entre o tempo do olhar e o tempo da representação; entre o tempo do olhar e o espaço da representação. Surgem as experimentações, “[...] a variação até seus extremos, da distância do ponto de olhar ao objeto olhado” (Ibidem, 2004, p. 67-68).

Com relação a essa mobilidade, Aumont (2004) diz que, com a chamada câmara solta (*entfesselte Kamer*), inventada na Alemanha dos anos 20, houve o recuo sem parar os limites de movimento do olho cinematográfico. Isto se deu ao contrário do que, em seguida, foi realizado em Hollywood, quando a câmera passa a ter a possibilidade de passear o seu olhar sobre o objeto ou o personagem, permitindo que o cinema amplie as possibilidades do visível até o indizível. “Tempo e espaço já não ofereciam mais limites” (AUMONT, 2004, p. 68).

O autor informa que os anos 20, na Alemanha, França, Rússia e EEUU, são considerados como a “[...] época do reino das Câmeras” (Ibidem, 2004, p. 69). Os grupos de vanguarda cinematográfica adotam um ponto de vista inédito sobre a cena filmada.

10. Dziga Vertov (1896-1954), cineasta russo de documentários e reportagens jornalísticas, é o grande precursor do cinema direto, na sua versão de cinema verdade. O seu filme *O Homem da Câmera* é um marco na história do cinema, como documentário *reflexivo*, segundo Bill Nichols. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vertov>. Acesso: 06 OUT. 2008.

A inventividade e a mobilidade são também os dois traços essenciais do pequeno gênero bem sintomático das “sinfonias urbanas” à maneira de Ruttmann, Vigo ou Vertov. Os cineastas constroem aí retratos imaginários de cidades, no modo da fragmentação infinita, retalhados, em resposta, mais ou menos consciente, ao sentimento difuso de uma ordem urbanística ainda em gestação, fundada sobre a circulação e a descentralização. O olho da câmera torna-se aí o explorador, clínico em Ruttmann, engajado em Vigo e Vertov. (Ibidem, 2004, p. 69, grifos do autor).

Para Machado (2007, p. 95), o cinema é “[...] uma arte da multiplicação do olhar e da audição, que pulveriza olhos e ouvidos no espaço para construir com eles, entre eles, uma “sintaxe”, ou seja, uma intrincada rede de relações.” (grifos do autor). Atualmente o cinema começa a deixar de ser objeto privilegiado de atenção nas teorias lingüísticas e psicanalíticas para ser substituído pelos estudos de recepção. O interesse das novas abordagens volta-se para a televisão e os novos meios (mídias ou o audiovisual). Há, assim, um redirecionamento da leitura. Sob essa ótica, esse autor afirma que o contexto da recepção é que dita o lugar que o espectador ocupa, no filme e no audiovisual, em geral.

A questão do cinema já não se resolve dentro do campo próprio do cinema. Com a convergência dos meios e a generalização do audiovisual as questões teóricas se deslocaram. Os fundamentos de uma nova teoria do audiovisual podem já não estar sendo construídos no campo específico do cinema. Qualquer enfrentamento do impasse teórico vivido hoje pelo cinema deve, portanto, ser buscado fora do cinema, nesse terreno flutuante de novos meios que se convencionou chamar de ciberespaço. (Ibidem, 2007, p. 130).

Quanto às primeiras experiências com vídeo no Brasil, segundo Machado (1988), os relatos são contraditórios. No final da década de 60, apenas dois ou três anos após seu lançamento comercial no exterior, os primeiros modelos portáteis de *video tape* começaram a aparecer no Brasil, colocados no mercado pela indústria eletrônica japonesa para uso privado nas empresas, destinado ao treinamento de funcionários. Contudo, as expectativas industriais foram superadas, pois a disponibilidade desse equipamento abriu espaço para o surgimento de uma televisão radical, produzida e difundida em circuito fechado, independente dos modelos econômicos e culturais da televisão convencional. O vídeo chegou ao Brasil e muito rapidamente se tornou um dos principais meios de expressão das gerações que despontaram nessa segunda metade do século.

Entre os anos 1970 e 1980, há notáveis modificações do processo de recepção do filme e o modo como a posição e a subjetividade do espectador são construídos pela modelação do imaginário. Em seu livro *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, Machado indica, já no primeiro capítulo, que as teorias começam a entrar em crise quando “[...] novos meios assumem a hegemonia do mercado audiovisual (hipermídia, realidade virtual, videogames, web arte...) e re-

colocam de nova forma a questão da subjetividade”. O autor discute os regimes de subjetividade que estão sendo instaurados no ciberespaço, a partir dos conceitos de navegação, imersão, avatar, entre outros.

Um grupo de artistas plásticos, a partir de meados da década de 60, buscou o rompimento com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, experimentando os novos suportes para a produção em obras diversas, desde intervenções na paisagem urbana ou a utilização do próprio corpo como suporte, criando performances no espaço público. Segundo Machado (1988), alguns procuraram mesclar *os meios e relativizar as fronteiras entre as artes, produzindo objetos e espetáculos híbridos como as instalações e os happenings*. Outros artistas foram buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e do vídeo.

Para Aumont (2004), o vídeo só é vídeo-arte em um espaço bem diferente, meta-artístico, próximo daquele ocupado pela pintura desde o Dadá.

Machado observa que a vídeo-arte nasce como um fenômeno estético inicialmente circunscrito ao universo das artes plásticas, sendo que o espaço de exibição se restringia ao circuito sofisticado dos museus e galerias de arte. Ademais, observa que essa é uma característica particular da vídeo-arte brasileira, mas não uma tendência universal, uma vez que em outros países a história pode ter sido completamente diferente.

Nos Estados Unidos, por exemplo, a vídeo-arte já nasceu estreitamente ligada à música de vanguarda (Nam June Paik e outros pioneiros eram originalmente compositores) e também à dança, ao teatro e ao cinema experimental, além de, desde os primórdios, ela já ter conseguido encontrar um espaço privilegiado de exibição na própria televisão. (MACHADO, 1988).¹¹

O surgimento de novos meios tecnológicos visuais redireciona a indagação sobre o sujeito e nos coloca diante de outros problemas. Com a generalização desses meios, o dispositivo, o texto e o espectador mudam de estatuto. A tela pequena introduzida pela eletrônica origina uma imagem granulada, reticulada, que favorece um comportamento mais dispersivo do que no cinema. Se a tela do cinema funciona como se fosse transparente, favorecendo a identificação com a realidade, a tela do vídeo tende a ser opaca. Desse modo, tem pouco poder ilusionista, exigindo outro tipo de comportamento, mais vigilante das próprias sensações (MACHADO, 2007).

De maneira geral, para o ponto de interesse desta pesquisa, é possível costurar os pensamentos expostos até aqui sobre as interfaces entre pintura, fotografia e vídeo, passando brevemente pelo cinema, a partir do recorte de Machado.

11. MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo no Brasil*, 1988. Disponível em: www.pucsp.br/~cos-puc/arlindo/video.htm. Acesso: 15 SET. 2007.

Na representação óptica herdada do Renascimento, o centro de projeção era, em geral, ocupado pelo olho visualizador da cena, o sujeito da representação. No momento em que contemplava a imagem clássica, o espectador ocupava esse lugar, deixando-se, portanto, “assujeitar” pelo outro, incorporando não apenas a sua visão, mas por extensão os seus afetos e posições subjetivas. Esse processo de “assujeitamento” é largamente facilitado pela transparência dos meios: na pintura, como no cinema, nada se interpõe entre o espectador e a imagem; portanto, o espectador pode supor que a imagem que ele vê é o seu próprio campo de visão “natural”, idêntico ao que ele tem em situações perceptivas não-pictóricas. O efeito de realidade da figuração clássica é, portanto, largamente dependente da transparência dos meios técnicos, e o cinema soube sacar todo proveito disso. Com as tecnologias digitais, as coisas não se passam simples assim. No ciberespaço, a ressonância entre os vários sujeitos “interfaceados” (expressão de Couchot), por mais autêntica que possa parecer, é mediada por toda uma parafernália eletrônica, muito difícil de ser dissimulada. (MACHADO, 2007, p. 231, grifos do autor).

Machado observa que, inserido numa rede digital, o sujeito *interfaceado* adquire “[...] uma espécie de ubiqüidade dialógica¹² que já não tem nada em comum com a impressão de ubiqüidade de meios audiovisuais mais tradicionais, como por exemplo o cinema ou a televisão, que podem também operar em tempo real e presente” (Ibidem, 2007, p. 232, grifos do autor).

Voltaremos a este assunto no Plano 3 desta Dissertação, quando do detalhamento da produção da obra em vídeo-instalação, resultado desta pesquisa, e abordagem de alguns dos assuntos mais específicos sobre a vídeo-arte.

1.1 IMAGENS: MATÉRIA E MEMÓRIA

Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. [...] O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. (CALVINO, 1990, p. 17).

Desde as pinturas pré-históricas das cavernas, muito antes do aparecimento do registro da palavra, as imagens têm sido meios de expressão da cultura humana. Contudo, conforme afirma Santaella (2005, p. 13), “[...] enquanto a propagação da palavra humana começou a adquirir dimensões galácticas já no século XV de

12. Ubiqüidade dialógica, conforme anotações do autor, é um termo também extraído de Edmond Couchot. (MACHADO, 2007, p. 232).

Gutenberg, a galáxia imagética teria de esperar até o século XX para se desenvolver”. Contudo, apesar de vivermos na idade vídeo e infográfica, com o cotidiano sob o domínio das mensagens visuais, não existe uma tradição nos estudos da imagem. Segundo a autora, as investigações das imagens se distribuem por várias disciplinas de pesquisa, em um empreendimento interdisciplinar que envolve história da arte, teorias antropológicas, sociológicas, crítica de arte, estudos das mídias, semiótica visual e teorias da cognição.

Prossequindo com o pensamento dessa autora, vimos que o discurso verbal é necessário ao desenvolvimento de uma teoria das imagens, mas que a separação do código verbal e do visual não pode ser tão radical. Afirma, ainda, que o código verbal não pode se desenvolver sem imagens:

O nosso discurso verbal está permeado de imagens ou, como Peirce diria, de iconicidade. Assim, a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra “teoria”, aliás, já contém na sua raiz uma imagem, pois “teoria”, na sua etimologia, significa “vista”, que vem do verbo grego *theorein*: “ver, olhar, contemplar ou mirar”. (Ibidem, 2005, p. 14, grifos do autor).

A autora aborda que são dois os domínios do mundo das imagens: o primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. Sob esse aspecto, as imagens são objetos materiais, signos que representam o meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens mentais: visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou representações mentais. E que ambos os domínios não existem separados, pois estão ligados na sua gênese. Ou seja, “[...] não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (Ibidem, 2005, p. 15).

Para a autora, os conceitos unificadores dos dois domínios são os conceitos de signo e representação, sendo na definição desses dois conceitos que é possível reencontrar os dois domínios da imagem: o lado perceptível e o lado mental. A semiótica e a ciência cognitiva são responsáveis pelo estudo das representações visuais e mentais.

O conceito de representação tem sido um conceito-chave da semiótica. Desde a escolástica medieval, na qual este se referia, de maneira geral, a signos, símbolos, imagens e a várias formas de substituição.

Hoje, o conceito se encontra no centro da teoria cognitiva, que trata de temas como analógica, digital, proposicional, cognitiva, ou de maneira geral, representação mental. (Ibidem, 2005, p. 15).

O conceito de representação possui definições muito variadas na semiótica geral. Para Santaella, devido à tradução, existem muitos problemas na discussão do

conceito de representação. “O âmbito da sua significação situa-se entre apresentação e imaginação e estende-se, assim, a conceitos semióticos centrais como signo, veículo, do signo, imagem (“representação imagética”), assim como significação e referência” (Ibidem, 2005, p. 16, grifos do autor).

A semiótica discute a dicotomia representação/apresentação sob dois aspectos. ‘Por um lado, há a questão sobre até que ponto a função de signos é “re-presentativa”; por outro, há a questão sobre a existência de signos não-representativos’. (SANTAELLA, 2005, p. 19, grifos do autor).

Pela etimologia o conceito de representação se encontra em oposição ao de (a)apresentação, ou seja, “[...] uma representação pressupõe a reprodução de algo já presente na consciência e essa é a idéia que está na história da semiótica”. A oposição “representação vs. apresentação” foi aprofundada na psicologia e na filosofia (SANTAELLA, 2005, p. 20).

Para Santaella,

Com toda a variedade de uso é possível fixar que “apresentação” é utilizada tendencialmente para a presença direta de um conteúdo na mente, enquanto “representação” é reservada para casos de consciência de um conteúdo, nos quais os momentos de redação, reprodução e duplicação estão em jogo”. (Ibidem, 2005, p. 20, grifos do autor).

Contudo a autora afirma que dois argumentos se dirigem contra a visão da qualidade sígnica como re-presentação:

Um contra-argumento se refere aos fenômenos sígnicos que parecem não ter nada “novamente significado” em si. Um outro grupo de contra-argumentos se encontra na tese neo-estruturalista da autoreferencialidade essencial dos signos, que se manifesta no pós-modernismo com a crise da representação. (Ibidem, 2005, p. 20, grifos do autor).

Para Santaella a crise da representação promove discussões sobre temas bastante variados para os teóricos e filósofos na pós-modernidade, citando como exemplos:

[...] a tese de G. Lukács, da impossibilidade de representação do mundo da arte do século XX; a tese de Lyotard da perda de uma realidade que precede a representação em um mundo que se apresenta por frases, já que ele perdeu sua representatividade absoluta; e, finalmente, a visão de Heidegger da *repraesentatio* como um resultado de “trazer para si o existente como um contrário, relacioná-lo consigo próprio e, neste sentido, recuperá-lo para si como um campo decisivo”. (Ibidem, 2005, p. 22, grifos do autor).

Contudo, a autora afirma que “[...] na filosofia das idéias de Platão, a esfera das idéias se constituía primeiramente de palavras (logos) e, somente em segunda linha, de imagem (*eikon*)”. Para Platão, “[...] as imagens não eram o resultado da percep-

ção (*aisthesis*), mas tinham sua origem na própria alma” (PLATÃO apud SANTAELLA, 2005, p. 28). O contrário era percebido por Aristóteles, que “[...] dava às imagens um significado maior no processo do pensamento e defendia a tese de que o pensamento é impossível sem imagens” (ARISTOTELES apud SANTAELLA, 2005, p. 28).

Para falar sobre imagens, sob o ponto de vista que interessa a esta pesquisa, são importantes os estudos sobre as suas relações com espaço, tempo e movimento, sobre as variedades da imagem-movimento. Para tanto, recorreremos aos estudos de Deleuze (2004).

Conforme afirma Deleuze (2004), a crise histórica da psicologia coincide com a impossibilidade de afirmação sobre a posição anterior em que as imagens eram postas na consciência e os movimentos, no espaço. Ele referencia o que Bérghson no seu livro *A evolução criativa* (1907), chama de “[...] ilusão cinematográfica”. De acordo com Deleuze, a experiência do cinema reconstitui o movimento com cortes imóveis, o que para Bérghson nada mais é do que fazer “[...] o que faz a percepção natural” (BÉR-GSON, 1999 apud DELEUZE, 2004, p. 12).

Segundo Deleuze, “[...] a essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, na correnteza do desenvolvimento, quando as suas forças se afirmam” (Ibidem, 2004, p. 13). E Bérghson sabia disso, afirma Deleuze. Para Deleuze, Bérghson transformou a filosofia ao colocar a questão do “novo” em vez da questão da eternidade. (BÉR-GSON, 1999 apud DELEUZE, 2004, p. 13).

O cinema no início foi forçado a imitar a percepção natural:

Por um lado, a tomada de vista era fixa, o plano era espacial e formalmente imóvel; por outro lado, o aparelho de captação de imagens confundia-se com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato. A evolução do cinema, a conquista da sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem, a câmara móvel, e a emancipação da captação de imagem que se separa da projeção. Nesse momento, o plano deixará de ser uma categoria espacial para tornar-se temporal; o corte passará a ser um corte móvel e deixará de ser imóvel. O cinema encontrará precisamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*¹³. (DELEUZE, 2004, p. 13).

As condições determinantes do cinema, segundo Deleuze, são as seguintes:

Não somente a fotografia, mas a fotografia instantânea (a fotografia de pose pertence à outra linhagem); a equidistância dos instantâneos; a passagem desta equidistância para um suporte que constitui o “filme” (foram Edison e Dickson que perfuraram a película); um mecanismo de arrasto das imagens (o arrasto de Lumière). É nesse sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do momento qualquer, isto é, em função de instantes equidistantes escolhidos de maneira a dar impressão de continuidade. (Ibidem, 2004, p. 16, grifos nossos).

13. BÉR-GSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

O autor afirma que o cinema parece alimentar-se de instantes “notáveis”, que podem ser chamados de “privilegiados”, mas que estes instantes são apenas pontos singulares que pertencem ao movimento e “[...] não momentos de atualização de uma forma transcendente” (DELEUZE, 2004, p. 17).

Para o autor, Einsenstein¹⁴ extrai dos movimentos ou das evoluções certos momentos de crise de que faz o objeto, por excelência, do cinema. E o que ele designava por “patético” são as seleções de pontas e gritos, em que ele “[...] leva as cenas ao paroxismo e coloca-as em colisão uma com a outra”.

Os instantes privilegiados de Einsenstein, ou de qualquer outro autor, são ainda instantes quaisquer; simplesmente, o instante qualquer pode ser regular ou singular, vulgar ou notável. Que Einsenstein selecione instantes notáveis não impede que ele os extraia de uma análise imanente do movimento, de maneira nenhuma de uma síntese transcendente. O instante notável ou singular continua a ser um instante qualquer por entre outros. É precisamente a diferença entre a dialética moderna, de que Einsenstein reclama, e a dialética antiga. Esta é a ordem das formas transcendentes que se atualizam num movimento, enquanto que aquela é a produção e a confrontação de pontos singulares imanente ao movimento. Ora, esta produção de singularidades (o salto qualitativo) faz-se por acumulação de ordinários (processo quantitativo), de tal modo que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não-ordinário ou não-regular. Einsenstein, ele próprio, sublinhava que “patético” supunha “o orgânico”, assim como o conjunto organizado dos instantes quaisquer onde os cortes têm de passar. (DELEUZE, 2004, p. 17, grifos do autor).

Deleuze afirma que “[...] o instante qualquer é o instante equidistante de outro” (DELEUZE, 2004, p.17). O cinema é definido como o sistema que reproduz o movimento ao relacioná-lo ao instante qualquer. E esse sistema que, segundo Deleuze, não interessou à ciência e tampouco teve um interesse artístico, deixou o cinema numa situação ambígua, pois, como “arte industrial”: não era uma arte nem uma ciência. Contudo, afirma, as artes passavam por um período de evolução que mudava o estatuto do movimento, até na pintura. Assim é que a dança, o *ballet*, abandonavam as poses e libertavam “[...] ações capazes de responder a acidentes do meio, isto é, à repartição de pontos de um espaço ou momentos de um acontecimento” (Ibidem, 2004, p. 18).

Deleuze explica que,

Quando se relaciona o movimento a momentos quaisquer: tem de se de-
vir capaz de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular,
em qualquer dos momentos: é uma conversão total da filosofia, e era o que

14. Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948) — Professor e pensador do cinema, é um dos nomes fundamentais na consolidação da linguagem das imagens em movimento. Com 26 anos fez “A greve”, mostrando que arte e política podiam andar juntas. Com 27, deu ao mundo *O Encouraçado Potemkin*, tão (ou mais) importante que *Cidadão Kane* na história do cinema. Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/eisenstein.htm>. Acesso: 07 ABR. 2008.

Bérgson se propunha fazer por fim, dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde, que lhe falta, como uma metade falta à sua outra metade. (Ibidem, 2004, p. 19).

De certo modo, conforme Deleuze, o cinema tem um papel importante a desempenhar na formação deste novo pensamento filosófico trazido por Bérgson, segundo o qual “[...] o instante é não só um corte imóvel do movimento, mas este é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo” (BÉRGSON apud DELEUZE, 2004, p. 20).

O que implica que o movimento exprime algo de mais profundo, que é a mudança na duração ou o todo. Que a duração seja mudança, faz parte da sua própria definição: ela muda e não pára de mudar. Por exemplo, a matéria move-se, mas não muda. Ora, o movimento exprime uma mudança na duração ou no todo. O que levanta problema é, por um lado, esta expressão e, por outro, esta identificação todo-duração. (DELEUZE, 2004, p. 20).

Em *Matéria e Memória*, Bérgson oferece exemplos, para esclarecer que “[...] o movimento é uma translação no espaço e, portanto, cada vez que há translação de partes no espaço, também há mudança qualitativa no todo” (BÉRGSON apud DELEUZE, 2004, p. 20).

Deleuze diz que o que Bérgson descobre, “[...] além de translação, é a vibração, a irradiação” (DELEUZE, 2004, p. 20). E acrescenta que o engano é de julgar que “[...] o que se move são elementos quaisquer exteriores às qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo em que os pretensos elementos se movem” (Ibidem, 2004, p. 20-21).

Deleuze afirma ainda que, para Bérgson, “[...] o Todo não é dado nem doável”. E explica que Bérgson considerava que “[...] se o todo não é doável é porque ele é o Aberto, e que lhe pertence mudar infinitamente ou de fazer surgir algo de novo, em suma, de durar” (BÉRGSON apud DELEUZE, 2004, p. 22).

De tal maneira que cada vez que estivermos perante uma duração ou numa duração, poder-se-á concluir a existência de um todo que muda e que é aberto algures. É conhecido que Bérgson descobriu primeiro a duração como idêntica à consciência. Mas um estudo mais aprofundado da consciência levou-o a demonstrar que ela só existia ao abrir-se sobre um todo, coincidindo com a abertura de um todo.

Se fosse necessário definir o todo, fá-lo-íamos pela Relação. É que esta não é uma propriedade dos objetos, é sempre exterior aos seus termos. Ela é igualmente inseparável do aberto, e apresenta a existência do espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, na condição de não o confundir com um conjunto fechado de objetos.

Pelo movimento no espaço, os objetos dum conjunto mudam de posições respectivas. Mas, pelas relações, o todo transforma-se ou muda de qualidade. Da duração mesmo ou do tempo, podemos dizer que ele é o todo das relações. (Ibidem, 2004, p. 22-23).

Deleuze observa que “[...] um todo não é fechado, é aberto, não tem partes, não se divide sem mudar de natureza em cada etapa da divisão” (Ibidem, 2004, p. 23).

O todo cria-se, e não para de criar-se numa outra dimensão sem partes, como que arrasta o conjunto de um estado qualitativo para outro, como o puro devir que passa incessantemente por esses estados. É nesse sentido que ele é espiritual ou mental. (Ibidem, 2004, p. 23).

Em resumo, para Deleuze, de certo modo, o movimento tem duas faces.

Por um lado, é o que se passa entre os objetos ou partes, por outro lado, o que exprime a duração ou o todo. Faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida em objetos, e que os objetos, ao aprofundar-se, ao perder os contornos, se reúnam na duração. Dir-se-ia que o movimento relaciona os objetos de um sistema fechado à duração aberta, e a duração aos objetos do sistema que ela força a abrir-se. O movimento relaciona os objetos entre os quais este se estabelece em relação ao todo que muda, que ele exprime, e inversamente. Pelo movimento, o todo divide-se pelos objetos, e os objetos reúnem-se no todo: e, entre ambos precisamente, “tudo muda”. (Ibidem, 2004, p. 24, grifos do autor)

Sob esta ótica Deleuze afirma que é possível compreender a tese de Bér-gson, citando que não há apenas imagens instantâneas, ou seja, cortes imóveis do movimento, mas “[...] há imagens-movimento que são cortes móveis da duração e há imagens-tempo, isto é, imagens-duração, imagens-mudança, imagens-relação, ima-gens-volume, além do próprio movimento [...]” (Ibidem, 2004, p. 24).

Quanto ao quadro e o enquadramento, o autor explica:

[...] enquadramento seria a determinação de um conjunto fechado que compreende tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, acessórios. O quadro constitui um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram eles próprios em subconjuntos. Pode-se fazer uma discriminação. É evidente, essas partes são elas próprias em ima-gem. O que faz dizer a Jakobson que são objetos-signos, e, a Pasolini, “cine-mas”. (Ibidem, 2004, p. 25, grifos do autor).

Conforme o autor a função implícita do quadro seria a de gravar informa-ções sonoras e visuais:

[...] o quadro é inseparável de duas tendências: à saturação e à rarefação. Sobretudo o grande ecrã e a profundidade de campo permitiram multiplicar os dados independentes ao ponto que uma cena secundária aparece na frente enquanto que o principal se passa no fundo (Wyler) ou que já não se pode fazer uma diferença entre o principal e o secundário (Altman). (Ibidem, 2004, p. 25).

Para Deleuze a rarefação ou a saturação no quadro dá-nos a ver o legível e o invisível, enquanto “[...] a concepção física ou dinâmica do quadro induz conjuntos fluxos que já só se dividem em zonas ou superfícies” (Ibidem, 2004, p. 28).

A imagem cinematográfica é sempre dividida. A razão última é que o ecrã como quadro dos quadros, banho de paisagem e grande plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não estão no mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos os sentidos o quadro confirma uma desterritorialização da imagem. (Ibidem, 2004, p. 28).

Tudo isto nos leva ao campo e ao fora de campo. Sobre este assunto Deleuze (2004, p. 30) afirma que o fora de campo não é uma negação, mas “[...] aponta para o que não se ouve e não se vê logo perfeitamente presente”. Além do que, “[...] qualquer “enquadramento determina um fora de campo”, havendo dois aspectos “diferentes do fora de campo em que cada um deles aponta para um modo de enquadramento” (Ibidem, 2004, p. 30).

E defende a idéia de que há um fio que atravessa os conjuntos:

O todo é o fio que atravessa os conjuntos, e dá a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, até ao infinito. O todo também é o Aberto, e aponta para o tempo ou mesmo para o espírito do que para a matéria e para o espaço. Qualquer que seja a sua relação, não se confunde o prolongamento dos conjuntos uns nos outros, e a abertura do todo que passa em cada um deles. (Ibidem, 2004, p. 31).

Em resumo para esse autor o enquadramento é a arte de escolher as partes de toda a espécie que entra num conjunto, o qual consiste em um sistema relativa e artificialmente fechado.

O sistema fechado determinado pelo enquadramento pode ser considerado pela relação aos dados que comunica aos espectadores: é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico, ou então é físico e dinâmico. É um sistema óptico, quando for considerado em relação ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: então é pragmaticamente justificado, ou reclama uma mais alta justificação. Por fim, determina um fora de campo, seja sob forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra. (Ibidem, 2004, p. 33).

O plano tem faces onde uma delas é “[...] estendida para o conjunto de que traduz as modificações entre partes [...]” e a outra face é “[...] estendida para o todo de que exprime a mudança, ou pelo menos uma mudança” (ibidem, 2004, p. 35).

Donde a situação do plano, que se pode definir abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ora estendido para o pólo do enquadramento, ora estendido para o pólo da montagem. O plano é o movimento, considerado sob o seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração. (Ibidem, 2004, p. 35).

De maneira mais abrangente o que é dito por Deleuze (ibidem, p. 35) é que “[...] o plano age como uma consciência”. Afirma, ademais, que “O plano traça um movi-

mento que faz com que as coisas entre as quais ele se estabelece não parem de se reunir num todo, e o todo, de se dividir entre as coisas (o Dividual)” (Ibidem, 2004, p. 36).

Sob essa ótica, “[...] o plano é a imagem-movimento, é o corte móvel de uma duração, enquanto relaciona o movimento com um todo que muda” (Ibidem, 2004, p. 38).

De certo modo, a natureza do plano foi desenvolvida de forma mais profunda por Epstein¹⁵. Para ele, a natureza do plano podia ser comparada com “[...] o puro movimento”, comparando-o a uma pintura cubista ou simultaneista. E, “[...] ainda mais diretamente que a pintura, o cinema dá um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo¹⁶” (EPSTEIN apud DELEUZE, 2004, p.40)

Conforme Deleuze é viável reservar o termo *plano* para as determinações espaciais, fatias de espaço ou distâncias em relação à câmara, pois “[...] a noção de plano pode ter uma unidade e uma extensão suficientes se lhe dermos o seu pleno sentido projetivo, perspectivo ou temporal” (2004, p. 43).

Os planos, como determinações espaciais imóveis, podem perfeitamente nesse sentido ser a multiplicidade que corresponde à unidade do plano, como corte móvel ou perspectiva temporal. A unidade pode variar segundo a multiplicidade que contém, mas nunca será a unidade dessa multiplicidade correlativa. (Ibidem, 2004, p. 43).

A unidade do plano pode ser vista sob diversas perspectivas. Deleuze distingue vários casos. O primeiro deles implica “[...] o movimento contínuo da câmara que define o plano, quaisquer que sejam as mudanças de ângulos e de pontos de vista múltiplos (por exemplo, o *travelling*¹⁷)”. No segundo caso, é a continuidade de *raccord*¹⁸ que constitui a unidade do plano, embora essa unidade tenha por “matéria” dois ou vários planos sucessivos que podem ser fixos. No terceiro caso, um plano de longa duração fixa ou móvel, “plano-sequência”, com profundidade de campo. Neste

15. Jean Epstein (1897-1953), realizador de cinema polaco-francês, escreveu várias obras sobre cinematografia, como *Le Cinéma du Diable* (1947) e *L'Esprit de Cinéma* (1955), que exerceram grande influência no cinema francês posterior à I Guerra Mundial. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Epstein. Acesso: 7 ABR. 2008.

16. Segundo Deleuze, Epstein escreve este texto a propósito de Fernand Léger, considerado o pintor mais próximo do cinema (DELEUZE, 2004, p. 40).

17. Travelling significa o movimento de câmara que permite deslocar o suporte, o corpo e a objetiva para várias direções. A câmara é movida sobre um carrinho (ou qualquer suporte móvel) num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. Este acompanhamento pode ser lateral ou frontal, neste último caso podendo ser de aproximação ou de afastamento. Disponível em: <http://cariesdocinema.blogspot.com/2008/05/linguagem-cinematografica.html>. Acesso: 07 OUT. 2008.

18. Raccord é o termo utilizado para as ligações ou passagens de uns planos para outros, continuidade de movimento, de olhar, de posição dos atores e objetos entre um plano e outro. Pode ser de vários tipos. O raccord no movimento ou ação pode ser construído relativamente ao ângulo de visão ou à escala (regras dos 30°), à direção, ao gesto, ao olhar, ao campo/contra-campo, etc. Disponível em: http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_03.php. Acesso: 07 OUT. 2008.

caso, “[...] o plano compreende em si todas as fatias de espaço simultaneamente, desde o grande plano ao plano afastado, mas também tem uma unidade que permite defini-lo como um plano” (Ibidem, 2004, p. 43).

O quarto caso o plano-seqüência não compreende nenhuma profundidade, sobreposição ou perspectiva:

[...] pelo contrário, achata todos os planos espaciais sobre um só ante-plano que passa por diferentes enquadramentos, de tal maneira que a unidade do plano aponta para a perfeita planitude da imagem, enquanto que a multiplicidade correlativa é a dos re-enquadramentos. [...] as imagens sem profundidade ou de fraca profundidade formam um tipo de plano deslizante e escorregadio, que se opõe ao volume de imagens profundas. (Ibidem, 2004, p. 45).

Segundo Deleuze “[...] por intermédio dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords*, a montagem é a determinação do Todo (o terceiro nível Bérghsiano). Eisenstein insiste em lembrar que a montagem é o todo do filme, a Idéia”. E complementa:

A montagem é essa operação que se apóia nas imagens-movimento para lhes soltar o todo, a Idéia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, visto que é deduzida das imagens-movimento e das suas relações. Por isso, a montagem não surge depois. É mesmo necessário que o todo esteja primeiro de uma certa maneira, que seja pressuposto. (Ibidem, 2004, p. 47).

Deleuze considera que “[...] montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento como constituindo uma imagem indireta do tempo” (Ibidem, 2004, p. 48). E revela que a grande descoberta do diretor norte-americano Griffith¹⁹ foi a concepção da “[...] composição das imagens-movimento como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica” (Ibidem, 2004, p. 48).

Ainda sobre a montagem das imagens no cinema²⁰, o autor afirma:

A única generalidade da montagem é que põe a imagem cinematográfica em relação com o todo, ou seja, com o tempo concebido em Aberto. Dá-lhe, deste modo, uma imagem indirecta do tempo, simultaneamente na imagem-movimento particular e no todo do filme. É, por um lado, o presente variável, e por outro, a imensidão do futuro e do passado. Pareceu-nos que as formas de montagem determinavam diferentemente esses dois aspectos. O presente variável podia tornar-se intervalo, salto qualitativo, unidade numérica, grau intensivo, e o todo, todo orgânico, totalização dialética, totalidade desmesurada do sublime matemático, totalidade intensiva do sublime dinâmico. (Ibidem, 2004, p. 82).

19. David Wark Griffith, considerado o criador da linguagem cinematográfica, foi diretor de cinema norte-americano, um dos maiores realizadores do início da cinematografia e introdutor de inovações profundas na forma de fazer cinema.

20. Assunto do Capítulo 3 da obra *Imagem-movimento: cinema I*, o qual será abordado no terceiro plano desta Dissertação.

Deleuze defende que é preciso questionar a imagem-movimento por si mesma, em todas as suas espécies e sob todas as suas faces:

Na consciência, só há imagens, qualitativas, inextensas. No espaço, só há movimentos, extensos, quantitativos. Mas, como passar duma ordem para a outra? Como se explica que os movimentos produzem de repente uma imagem, como na percepção ou que a imagem produza um movimento, como na ação voluntária? Se se invocar o cérebro, é preciso dotá-lo de um poder milagroso. E como impedir que o movimento já não seja de antemão imagem, pelo menos virtual, e que a imagem não seja de antemão movimento, pelo menos possível? O que parecia sem saída era, por fim, a confrontação do materialismo e do idealismo, um querendo reconstruir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro, a ordem do universo com puras imagens na consciência²¹. Era necessário a todo custo ultrapassar esta dualidade da imagem e do movimento, da consciência e da coisa. (DELEUZE, 2004, p. 83).

Bellour²² (2004) afirma que não é possível continuar a falar em imagens simples, pois a imagem-vídeo cria “[...] uma nova linguagem, uma nova forma utópica, capaz de permitir, a partir da integração com outras formas de expressão (cinema, fotografia, pintura), sua organização em um sistema próprio”. Para o autor, cinema, fotografia e pintura entraram em fusão e se tornaram hoje o que conhecemos como imagem.

Bellour (2004) diz que a captação quanto à pós-produção auxilia na busca para se chegar à obtenção da “[...] imagem que vem de dentro da mente para uma tela diante de olhos”. A imagem passa a ser artificial porque moldada às vontades e anseios do espectador e, assim, é possível dar início a um mapeamento de estruturas conceituais no cérebro que podem se tornar comuns a um grande contingente de pessoas. O mesmo autor cita que os *VJ's*²³ são exemplos de como se chega ao extremo da simultaneidade de tempo e espaço. Os *VJ's* trabalham com imagens em constante mutação, diversas janelas que integram e compõem um plano, tudo isso seguindo e tentando acompanhar os sentimentos provocados pelo hibridismo da música eletrônica, uma sintonia perfeita entre imagem e som. Quase todos os conceitos que o autor

21. Deleuze explica que este é o tema mais geral do primeiro capítulo e a conclusão de *Matéria e Memória*, de Henri Bergson.

22. BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papirus, 1997. Bellour é um crítico e teórico francês, um dos fundadores da revista de cinema *Traffic*, além de ser brilhante na análise de filmes; destaca-se também pela reflexão sobre o surgimento do vídeo e as novas formas de arte como a instalação e o CD-Rom. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252002000200027&script=sciarttext>. Acesso: 27 SET. 2008.

23. VJ ou video jockey é a denominação geralmente dada aos profissionais responsáveis pela manipulação em tempo real de vídeos em eventos ao vivo ou programas de televisão, tendo estes vídeos como função, na maioria das ocasiões, a ilustração de músicas e a transmissão de sensações diversas para o público. Tendo como origem a videoarte, o *vjing* (pronuncia-se *vii-djáin*), que é o nome dado à atividade profissional dos manipuladores de vídeo em tempo real) usa elementos de vídeo puro e simples, videoarte, tv, videogame, cinema e uma infinidade de influências do meio audiovisual. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/VJ>. Acesso: 07 OUT. 2008.

defende de nova linguagem se encaixam no movimento. As relações das imagens, que sozinhas não teriam grande impacto, juntas geram um outro movimento, ritmo e tempo. “O devir das imagens, o intervalo entre elas favorece um enorme campo de possibilidades, múltiplas camadas, multiplicidade de olhares e pontos de vista” (BELLOUR, 1997).

Sob esta ótica deve-se pensar uma conexão desse pensamento ao “rizoma” de Deleuze e Guattari. Estes dois autores²⁴ trazem um projeto denominado por eles mesmos de “construtivista” (DELEUZE, 1995, p. 8). Segundo eles, “platôs” seriam a tentativa de constituir um pensamento que se efetue através do “múltiplo” — que não se efetue por dicotomia, tal como na psicanálise, na lingüística e na informática, a partir de uma lógica binária, dualista, do tipo “sujeito-objeto” — mas de modo a construir uma teoria das multiplicidades que fosse imanente, com propostas concretas de pensamento, ao invés de simplesmente se limitar à crítica da psicanálise.

É uma teoria das multiplicidades por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo [...] As multiplicidades são, para eles, a própria realidade e não supõem nenhuma unidade, não entram na totalidade e tampouco remetem a um sujeito. (DELEUZE, 1995, p. 8).

As multiplicidades nos remetem aos aspectos trazidos por Machado relativos à imagem digital e suas múltiplas camadas:

Mesmo quando o resultado atualizado na tela do monitor é semelhante a uma imagem produzida no quadro de um pintor ou registrada na câmera de um fotógrafo, há grande diferença entre o conceito de “imagem” com que se trabalha em computação gráfica e o conceito forjado através da experiência com meios imagéticos tradicionais. (MACHADO, 1988, p. 144).

Conforme explica Machado no universo do computador “[...] as formas geradas não são resultado de ações físicas (como na pintura), nem de uma conexão fotoquímica ou eletrônica de um objeto físico, com um suporte de registro (como na fotografia, cinema, televisão)” (Ibidem, 1988, p.144). Nesse universo, imagens são matrizes matemáticas, ordens retangulares de números que podem ser transformados de infinitas maneiras.

Colocados em relação a um sistema de coordenadas X, Y e Z, esses valores numéricos podem ser “plotados” (colocados num determinado lugar da grade de pixels que constitui a tela) ampliados, diminuídos, invertidos, comprimidos ou dilatados nos mais variados sentidos, deslocados de posição, girados, somados com outros ou deles deduzidos, tudo através de operações matemáticas. (Ibidem, 1988, p. 144, grifos do autor).

24. DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: editora 34, 1995. v. 1.

Segundo o autor, o resultado de todos esses cálculos pode ser visualizado numa tela de monitor do mesmo modo que um conceito abstrato (uma equação), podendo ter também uma expressão geométrica visível.

Mas no caso dos gráficos de computador, deve ficar claro que a atualização de uma imagem não esgota as possibilidades de visualização, pois o programa, na maioria das vezes, tem sempre infinitas maneiras de exibir um único objeto. Philippe Quéau sugere que se deva considerar a imagem gerada em computador como uma meta-imagem, ou seja, a atualização provisória de um campo de possibilidades, portanto algo necessariamente parcial, metonímia de um universo plástico potencial que ela não pode jamais exibir no seu todo. (Ibidem, 1988, p. 145)

Machado (1988) afirma que alguns deslocamentos são impostos pela cultura da informática sobre a produção humana de signos, o que desestabiliza os “[...] cânones que nos permitiam distinguir entre o concreto e o abstrato, entre o natural e o formal”. Segundo o autor, a computação gráfica tem a potencialidade para tornar sensível o formal, dando uma dimensão concreta ao universo de pura abstração da matemática (Ibidem, 1988). A tendência à geometrização tem sido apontada como o limite da computação gráfica e a sua “diferença” em relação aos meios plásticos tradicionais: pintura e fotografia.

Apesar de não pretendermos investir nesses aspectos sobre a imagem digital, dada a especificidade do assunto, vale ressaltar que, conforme aponta Machado, com a codificação digital há um distanciamento mais acentuado entre o vídeo e o padrão fotográfico, com uma maior aproximação do desenho ou das artes gráficas em geral, transformando-se “[...] num meio de extrema sofisticação imagética, capaz de produzir uma gama de formas e de cores que antes era privilégio exclusivo das artes plásticas” (Ibidem, 1988, p. 162).

Por outro lado, essas e outras questões que o virtual nos oportuniza e que interessam a esta pesquisa serão aprofundadas posteriormente (Plano 3).

Ao trabalhar com imagens capturadas em paisagens urbanas, notam-se os aspectos característicos de um processo de *desterritorialização* de signos e de cultura. De maneiras desiguais, os grupos apropriam-se de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os. A *(des)territorialização* acontece de forma simultânea diante de fortes movimentos de *(re)territorialização*, segundo o geógrafo e professor Santos²⁵:

Vive-se em um mundo confuso e confusamente percebido, onde haveria um paradoxo pedindo explicação, em uma era globalizada cujos fundamentos são a informação e o seu império, que encontram alicerce na produção de imagens e do imaginário [...]. (SANTOS, 1996).

25. Milton Almeida dos Santos (1926/2001) foi advogado e um dos pensadores expoentes da geografia brasileira após a década de 1970. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Santos. Acesso: 24 JUL. 2007.

Segundo Ortiz²⁶ (2003), com a virada do século, nós nos demos conta de sermos partícipes de um mesmo cotidiano mundial. Com a invasão dos computadores e das redes de comunicação em nossas vidas, deixamos de fazer viagens no sentido mais antigo da palavra, para compartilharmos o mesmo cotidiano de outras pessoas situadas em lugares mais afastados. Assim, a mundialização da cultura reorienta as sociedades atuais, favorecendo reflexões sobre os contornos de uma civilização mundial, em que são muitos os signos e os emblemas que circulam pelos espaços (des)territorializados. Com a (des)territorialização aqui referida (das coisas), os desafios são muitos e levam à necessidade de estudos específicos dos vários aspectos que envolvem inúmeras questões, tais como o contraponto entre a cultura nacional e a cultura mundial.

A noção de OUTRO se transforma. [...] O outro, incompreensível, remoto, podia ser entendido no seu exotismo, na sua integridade, na sua autenticidade. [...] Mas, com a mundialização da cultura, o desencaixar do espaço torna o próximo distante, estendendo sua presença aos territórios afastados. A viagem deixa de revelar o distinto, o estranho, e se constitui numa extensão do nós. Um nós difuso, complexo, que se insinua nos lugares, a despeito de suas idiossincrasias, de sua história. O mundo, ao se tornar único, aproxima suas partes, fundindo-as em um processo civilizatório comum a todas. (ORTIZ, 2003, p. 220).

Para Ortiz é no âmbito *da cultura* que se expressam, de modo particularmente nítido, algumas das características mais originais e surpreendentes da mundialização: *a desterritorialização das coisas, gentes e idéias, a proliferação de colagens, pastiches e simulacros, a transfiguração da realidade em virtualidade e vice-versa.*

Os termos *códigos e territorialidades, descodificações e desterritorializações* servem como conexões para as inúmeras questões que envolvem o conceito do rizoma²⁷. Propomos, pois, caminhar em uma rede *rizomática*, como a compreende Deleuze, para que se possa navegar em diferentes direções, a partir do impulso pelos devires que se sucedem às questões propostas.

Segundo Deleuze e Guattari (2007, contra-capá do livro, grifos do autor):

Um rizoma não começa nem conclui, ele encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.

26. Renato Ortiz, sociólogo, é autor de *Mundialização e Cultura*, São Paulo: Brasiliense, 2003.

27. Rizoma [Do gr. *rhízoma*, ‘o que está enraizado’.] em botânica é um tipo de caule que algumas plantas verdes possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas. O caule do lírio e da bananeira são totalmente subterrâneos, mas certos fetos desenvolvem rizomas parcialmente aéreos. Certos rizomas, como em várias de capim (gramíneas), servem como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Disponível em: *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0* — © O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa corresponde à 3ª edição, 1ª impressão da Editora Positivo, revista e atualizada do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa, contendo 435 mil verbetes, locuções e definições. ©2004 by Regis Ltda.

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

Visualizo este trabalho como um “rizoma”, com princípios de conexão e de heterogeneidade, onde qualquer ponto pode ser conectado a outro. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. Sob esta inspiração, imagino uma obra com: multiplicidades, linhas, estratos e segmentos. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata ou de desterritorialização, segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.

Proponho que o conceito de rizoma seja o elo entre as imagens digitais e o vídeo: suas múltiplas camadas e multiplicidades, seu processo onde imagens nascem de imagens em um regime de auto-geração, num constante deslizar de umas sobre as outras. E, também, o elo com a cidade de *Eikon*.

1.2 CIDADE DE EIKON

Os antigos construíram Valdrada à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos e balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo.

Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus atos são simultaneamente aquele ato e a sua imagem especular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonarem-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante.

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente sem se amar. (CALVINO, 1990, p. 53-54).

Em *As cidades Invisíveis*, Ítalo Calvino apresenta, através de 55 mini-contos, o seu fascínio pelo complexo símbolo da cidade. Em cada um deles, o famoso viajante veneziano Marco Polo descreve para Kublai Khan as incontáveis cidades do império deste conquistador mongol, seus símbolos e as surpresas que elas abrigam em torno dos seus muros. À medida que íamos desenvolvendo a pesquisa, eram esses textos que nos serviam de inspiração, cada descoberta da “cidade” por trás das fantásticas cidades... As cidades, as refrações da memória, as duplicidades do espe-

lho, as ambigüidades e os desejos formam a fundação, o esteio para a criação de uma cidade imaginária, fruto da captura de imagens nas cidades de Salvador e de Luanda, e que foi denominada *Eikon*²⁸.

Desde a primeira vez em que estivemos na cidade de Luanda, percebemos a peculiar semelhança com a cidade de Salvador. À medida que caminhávamos por suas ruas, vendo a sua geometria, os seus edifícios, a sua população, a emoção crescia, pois em muitos pontos era Salvador que revíamos. Era como se existisse uma cidade dentro da outra, o que nos lembra as cidades de Calvino²⁹.

Assim como acontece nas Valdradas de Calvino, há uma afinidade, uma energia “amorosa” que une as duas cidades: Luanda e Salvador. Sabe-se que há muito de África em solo brasileiro, o que é bastante evidente na cidade de Salvador, e, ao desembarcar em terras africanas, pode-se constatar o muito de Brasil que os africanos guardam. Tudo isto gerou a semente para a criação de *Eikon*, uma cidade imaginária³⁰ que une as paisagens e as populações de uma e de outra, Salvador e Luanda, de forma que são suprimidas as suas fronteiras, seus limites. Ao caminhar pelas ruas da cidade de *Eikon*, é quase impossível distinguir qual a sua localização, a não ser por um olhar mais atento sobre uma placa de rua, um edifício, uma bandeira, uma palavra em *quimbundu* ou uma *zungueira* (idem) a trabalhar. Formas, cores e sons em turbilhão. Em contração e expansão, pulsando. Explodindo em desfoques momentâneos, fluem homens, mulheres e objetos. Imagens que refletem intenso impulso vital, estímulo sensível à visão, audição, tato e olfato. “Ressonâncias visuais de uma paisagem ausente”, uma re-apresentação da realidade, uma aventura estética a ser proporcionada pelo vídeo, onde as imagens constituem a força matriz desse trabalho.

1.3 RETROSPECTIVO OLHAR

—Você viaja para reviver o seu passado? — era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: — Você viaja para reencontrar o seu futuro?

28. *Eikon* é uma palavra grega que confere ambigüidade ao aspecto mágico da imagem; associações de presença e ausência, imagem refletida e sombra, lembranças e memória. Essa palavra, tanto no grego, quanto no latim (*imago*), confere duplos significados que se relacionam ao aspecto mágico da imagem — a permanente condição de presença e ausência, além de imagem refletida e sombra.

29. CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

30. A abordagem sobre a construção de *Eikon* será desenvolvida no plano 3 desta Dissertação.

E a resposta de Marco:

— Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá. (CALVINO, 1990, p. 29).

Para tecer a trama desta pesquisa apresentamos, a seguir, um relato das experiências anteriores, realizadas durante o exercício profissional, quais sejam, a passagem pela arquitetura e o encontro com a arte através da pintura e, depois, com as linguagens tecnológicas, a escolha da fotografia e do vídeo como formas de expressão.

1.3.1 Primeiros encontros: Luz como fio condutor

A formação em Arquitetura, com atuação em projetos urbanísticos, tornou-se de fundamental importância para a nossa experiência em arte. Os primeiros trabalhos plásticos foram desenvolvidos em linguagem pictórica cuja temática estava relacionada à pesquisa sobre os elementos marinhos e a sua formação. Essa pesquisa, que inicialmente foi promovida pela Disciplina Arte Mural, tendo à frente o Professor Paraíso³¹, possibilitou a produção de uma série de trabalhos em Pintura Acrílica sobre tela³². Dessa série, três obras participaram do I SUAV (Salão Universitário de Artes Visuais) e uma obra participou da I Bienal do Recôncavo, junto à Fundação Danemann, em São Félix-Ba.

Entretanto, para buscar a origem de atuais questionamentos, recorreremos a pesquisas anteriores sobre pedras, cristais de quartzo e luz, na região da Chapada Diamantina, datadas de 1994. Através do estudo das pedras, podem ser identificados e sistematizados diversos períodos de desenvolvimento da espécie humana, desde a idade das cavernas, quando os instrumentos eram feitos de pedra lascada, passando depois a polidas e chegando até os nossos dias com sua utilização nas ciências tecnológicas. Assim, encontramos na pedra o fio condutor que nos levou a algumas das atuais reflexões entre arte e tecnologia. Durante um período que vai até aproximadamente o ano 2002, os trabalhos plásticos foram desenvolvidos em linguagem pictórica, com obras bidimensionais cujo foco era a pedra e as refrações da luz. Além de algumas obras tridimensionais com objetos que utilizavam telas

31. Juarez Paraíso, Artista Plástico formado pela Universidade Federal da Bahia, é Professor e ex-Diretor da EBA-UFBA.

32. Exposição individual *A Reinvenção dos Búzios*, realizada na Galeria ACBEU, em 1991.

de metal de diversos tipos (ferro, estuque, chapas de aço) e pedras em cristal de quartzo. Essas obras participaram de diversas exposições em galerias e espaços culturais em várias cidades.

Tendo ainda a luz como foco de pesquisa e as *paisagens urbanas* como temática, a partir de 2001, passamos a trabalhar com fotografias e tecnologias digital-eletrônicas. Com a disciplina *Pintando com a Luz*³³, nossa obra orienta-se para a migração das formas de um suporte a outro, passando da tela à fotografia, a imagem digital e o vídeo, à luz como matéria. O vídeo permitiu a passagem entre os suportes, a transição entre pintura, fotografia e vídeo, à imagem em movimento. Para essa disciplina, produzimos obras em que a tônica era a experimentação com a luz. Assim, passamos a trabalhar perfurando as telas, bem ao estilo de Lúcio Fontana³⁴, agregando tramas de telas em metal, cristais de *Quartzo*, etc. O trabalho foi naturalmente para o espaço tridimensional com a construção de objetos em que a experimentação era uma necessidade maior, dando início a uma série denominada “Ninhos”, utilizando tela de aço, tela de ferro, estuque, cristais de *quartzo*, entre outros. Para a instalação “Em busca do Eu”, a luz foi usada como fenômeno, matéria do fazer artístico. Essa obra foi selecionada para a XI Bienal do Recôncavo, em 2002.

À medida que avançava com a pesquisa sobre a luz, o trabalho com a fotografia surgiu e, naturalmente, começamos a experimentar o vídeo. Em seguida, a partir de uma série de imagens fotográficas e videográficas, tendo como foco temático o jogo de luz e sombras, realizamos o primeiro vídeo intitulado “Luzir”.

1.3.2 As Imagens Digitais e Outras Possibilidades

Decorrido um ano de estudos sobre a arte contemporânea junto a um grupo de artistas, entre 2003 e 2004, executei alguns projetos em vídeo-arte digital. Na obra *Entre-Imagens*³⁵, realizei um trabalho mais completo, na intenção de romper as fronteiras entre suportes e linguagens. Neste vídeo, trabalhei com ima-

33. Disciplina do Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFBA, realizada em 2002, ministrada pela Prof^a Dr^a M^a das Graças M. Ramos.

34. Lúcio Fontana, artista maior da Arte Espacialista, teve seu apogeu na década de 1950-1960.

35. Esta obra participou da exposição coletiva intitulada *ASSENTOS: Lugares de Ausência*, realizada em 2004, no Museu Carlos Costa Pinto (Salvador), com a curadoria da artista plástica e professora da EBA Dr^a Viga Gordilho e a participação de mais seis artistas com linguagens diferentes: Luiz Mario, Mili Genestreti, Nanci Novais, Terezinha Dumet, Valter Ornellas e a própria Viga Gordilho.

gens de paisagens urbanas (Salvador — São Paulo) mescladas às imagens capturadas na *Internet* e na televisão. Numa abordagem crítica sobre a superexposição a que estamos submetidos pela mídia na contemporaneidade (televisão, *Internet*, *outdoor*, *busdoor*...), a obra sugere reflexões sobre as mudanças de comportamentos e valores.

Para a concepção dessa obra, foram levantadas algumas questões que, de forma resumida, transcrevo aqui, pois trazem a semente dos atuais questionamentos já referidos.

A mídia nos enche de imagens, saturando-nos. As imagens passam por nós, e nós passamos diante delas. Perdemos o controle. *Entre-imagens* tem como proposta pensar, como experimentação, como seres éticos que crêem no mundo, restabelecendo vínculos, transformando paradigmas. Ousar não aceitar simplesmente as coisas, escolher a escolha (*Kierkegaard*), inventar novos modos de existir, resistir. A cada instante, uma nova possibilidade. No interstício, no vazio, no intervalo, no *entre*, um outro tempo; na vertigem do espaço, a *dobra* do tempo que passa e se transforma em memória. Tempo existencial, tempo emocional, tempo físico, tempo virtual — tempos híbridos.



Fig. 1 — ENTRE-IMAGENS. Vídeo-instalação, 2004. Mostra *ASSENTOS: Lugares de Ausência*. Sala dos Cristais, Museu Carlos Costa Pinto.

O trabalho foi realizado em vídeo-instalação, com a criação de um assento em acrílico transparente, onde o vídeo se instalou em luz, com o auxílio de um aparelho *data show* embutido na base do assento.

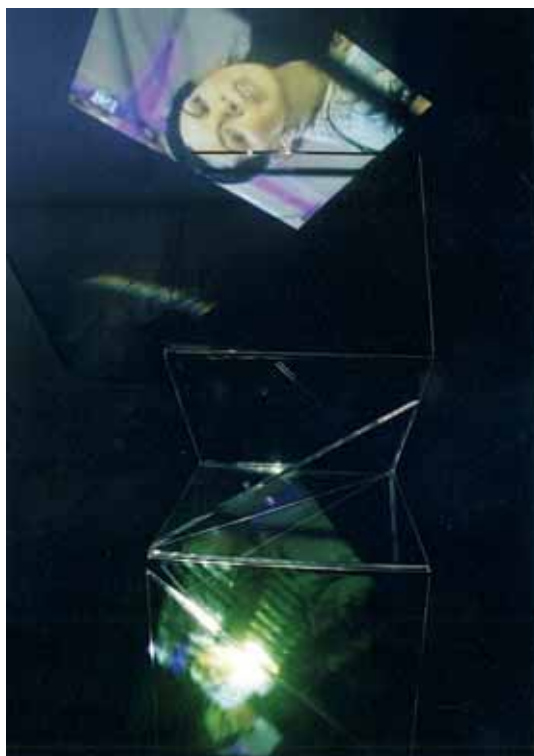


Fig. 2 — ENTRE-IMAGENS. Detalhe da obra, Vídeo-instalação: cadeira em acrílico, caixa em madeirite, tela em tecido, instalada no teto da Sala dos Cristais, Museu Carlos Costa Pinto.



Fig. 3 — ENTRE-IMAGENS. Vídeo-instalação, 2004. Mostra *ASSENTOS: Lugares de Ausência*. Sala dos Cristais, Museu Carlos Costa Pinto.

A possibilidade do projeto *ASSENTOS: lugares de ausência* acontecer em dois locais expositivos, simultaneamente, configurou-se em proposta para o grupo de artistas, originando uma obra coletiva em instalação, para o Espaço Cultura da Galeria ACBEU. Construiu-se uma réplica do passeio externo à galeria e, neste, os espectadores podiam sentar para ouvir nos fones de ouvido instalados os depoimentos de alguns dos moradores de rua da região da Vitória (bairro central de Salvador). Nesta obra, buscou-se levantar reflexões acerca da situação existente nesta avenida, onde se situam muitos colégios, museus, galerias, alguns dos melhores edifícios residenciais da cidade, e onde vivem moradores de rua que, muitas vezes, utilizam também o passeio público como assento.

Para a exposição *Art for Sale*, promovida pela Galeria ACBEU, em 2004, foram apresentadas três obras (30 cm x 30 cm) em fotografias sobre linho, em caixa de madeira e vidro. Desde essa época, a fotografia foi sendo a linguagem mais utilizada pelas descobertas de outras possibilidades na manipulação das imagens. À medida que o trabalho era desenvolvido, foram se apresentando inúmeras questões, as quais deram início a uma busca por textos que pudessem trazer respostas voltadas à compreensão dos vários aspectos que envolviam a imagem e a fotografia.



Fig. 4 – OCO CABOCLO. Imagem digital, dim. 15 cm x 21 cm. Exibição Art for Sale, Galeria ACBEU, 2004.



Fig. 5 – OCO CABOCLO. Imagem digital, dim. 15 cm x 21 cm. Exibição Art for Sale, Galeria ACBEU, 2004.



Fig. 6 – OCO CABOCLO. Imagem digital, dim. 15 cm x 21 cm. Exibição Art for Sale, Galeria ACBEU, 2004.

Na passagem da Pintura para o trabalho com a Fotografia, o que mais chamou a atenção foi a estreita relação com o tempo. Em um momento preciso, captura-se algo que provavelmente não se repetirá, pelo menos não da mesma forma. A sensação é de estar “roubando” um instante fugidio de vida. Algo imaterial, mas que tem peso, no sentido de valor. Desde então, o trabalho sobre a imagem digital foi sendo realizado a partir da reprodução das imagens escolhidas, experimentação e seleção de efeitos conseguidos através do editor de imagens.

Tendo como recorte o universo feminino, ainda no ano de 2004, participei de um projeto intitulado *TeCido do corpo Social*³⁶. Depois de um mês de oficinas em

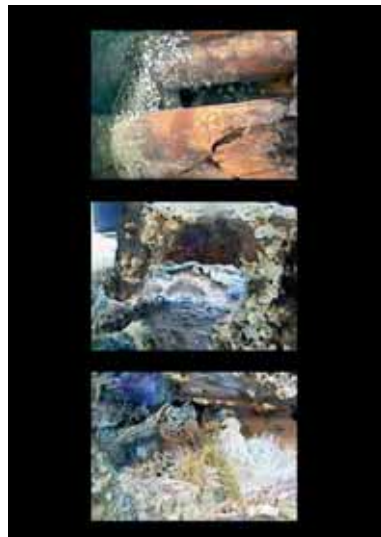


Fig. 7 – ASSIM É SE LHE PARECE. Sequências de Imagens, Vídeo 9min. 2004.

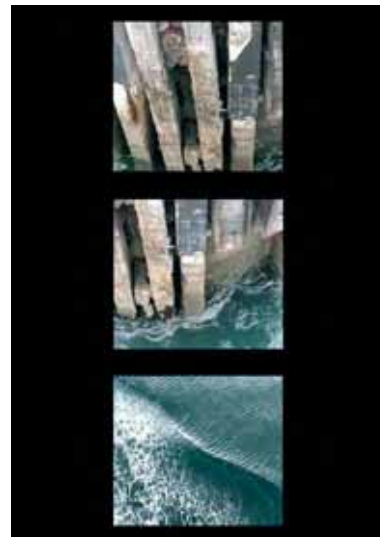


Fig. 8 – ASSIM É SE LHE PARECE. Sequências de Imagens, Vídeo 9min. 2004.

36. Este projeto, premiado pela Fundação Sacatar, foi promovido pela Prof^a Dr^a M^a Virgínia Gordilho Martins e propiciou, nos meses de agosto/setembro, oficinas com a participação de artistas estrangeiras e brasileiras, artesãs da ilha de Itaparica e algumas mulheres da comunidade de Salvador.

que artistas e artesãs da Ilha de Itaparica produziram obras, foi realizada uma exposição no Museu do Traje, Instituto Feminino da Bahia. Para essa exposição esta pesquisadora produziu o vídeo *Assim é se lhe parece*.

Para esse vídeo realizei o trabalho de captura de imagens das oficinas em fotografia e em vídeo com uma câmera digital (*hand cam*). Além dessas imagens, capturei em VHS imagens de filmes clássicos que tinham a ver com o tema em questão. O trabalho para realizar esse vídeo teve uma demanda maior de tempo, pois a edição das imagens dependia de uma primeira tarefa que era a de selecionar e transformar as diversas mídias utilizadas para capturar as imagens (arquivos em 8mm, VHS, jpeg). Ao mesmo tempo, era necessário criar o roteiro, entender o sentido da obra para gerar o *timeline* e, a partir daí, editar o vídeo.

Desse modo, aconteceu o envolvimento com os diversos aspectos inerentes ao trabalho com as imagens, com a sensação de que esse era um caminho sem volta. À medida que os trabalhos em fotografia e vídeo foram sendo desenvolvidos, havia a necessidade de buscar mais conhecimentos. Foi preciso, como em tudo que havia feito até então, ter muita persistência e disciplina para iniciar uma outra fase de estudo e aprendizado. Era necessário compreender melhor as questões que envolvem o trabalho com imagens. Entre os anos de 2004 e 2006, realizei outros vídeos, tais como: *Você faz o tamanho do seu Mundo* e o documentário *ODE ao Dois de Julho*³⁷.

Depois desse período dei início a uma série de trabalhos experimentais que tinha como referência as imagens capturadas na paisagem urbana. Para o projeto *AFETOS roubados no tempo*³⁸, realizei uma obra em objeto, em pequeno formato, que foi concebida a partir de imagem capturada na estrada de Viana, em Luanda-Angola. De-



Fig. 9 – Imagem digital, Luanda, 2005.

37. O evento *ODE ao Dois de Julho* teve a curadoria da Prof^a Dr^a Graça Ramos, Prof^a da EBA/UFBA.

38. Exposição itinerante: *AFETOS roubados no tempo*, 2005. Responsável pela concepção: Prof^a Dr^a Viga Gordilho.

pois de ser trabalhada no editor de imagens, fiz algumas experimentações com a impressão em suportes diversos. Por fim, imprimi a imagem, em três cópias, em pequena dimensão sobre acetato transparente e coloquei dentro de um cilindro construído em acrílico cristal (transparente). Este cilindro ficou dentro de outro cilindro com água dentro. A idéia era utilizar a água como metáfora. Na etiqueta, escrevi: “O que nos separa (o oceano) é o que nos une (Brasil e África)”.



Fig. 10 — AFETOS. Objeto: Cilindro em acrílico, fotografia sobre acetato e água, diâmetro 12 cm, altura 20cm, 2005.



Fig. 11 — AFETOS. Objeto: Cilindro em acrílico, fotografia sobre acetato e água, diâmetro 12 cm, altura 20cm, 2005.

De fato, o trabalho com a imagem digital levou a inúmeras experimentações, em que o mais importante era o entendimento sobre as questões que envolvem a câmera fotográfica como dispositivo técnico para a produção de imagens e o fotógrafo enquanto agente.



Fig. 12 — AFETOS. Exposição itinerante / internacional: AFETOS roubados no tempo. Mostra realizada no ICBA, Salvador-BA, 2005.

As paisagens urbanas tornam-se o campo de pesquisas em que, a partir de um olhar mais consciente, acontece a busca e a captura de elementos visuais (pes-

soas, signos e coisas). Com a captura é que começa o trabalho de edição da imagem (análise, seleção, corte fragmentação, multiplicação, desfocado/desfocamento, etc.). Como exemplo, para essa obra foi utilizado o efeito de velocidade encontrado no programa de edição, porque se adequava à idéia de tempo, movimento. A intenção era congelar o instante em que, no ponto de espera pelo transporte coletivo, em meio à confusão do trânsito da cidade, aquela mulher segurava de modo tão especial o seu filho.



Fig. 13 – MULHERES AFRICANAS. Imagem digital, Luanda, 2006. Dimensões: 15 cm x 21 cm. Exposição VIVA MARIA (Salvador, 2006).

Com essas experimentações, foram surgindo outras obras em que o trabalho com as imagens tinha como referência as cenas do cotidiano capturadas nas paisagens urbanas de Luanda e de Salvador. Essas obras participaram de exposições nessas duas cidades.



Fig. 14 – MULHERES AFRICANAS. Imagem digital, dimensões: 15 cm x 21 cm, Luanda, 2006. Exposição VIVA MARIA (Salvador, 2006).



Fig. 15 – TENRA INFÂNCIA. Imagem digital, estrada de Caquaco, Luanda, dimensões: 15 cm x 21 cm. Mostra D' Arte Mulher, Galeria CELAMAR, Luanda, 2006.

A convite da artista angolana Marcela Costa, participei de duas mostras de Arte na Galeria Celamar, na Ilha de Luanda. A obra *As marisqueiras*, fotografia sobre linho preparado com base para tela, foi apresentada em exposição, em outubro de 2006.



Fig. 16 – AS MARISQUEIRAS. Imagem digital, 15cm x 21 cm, Recôncavo Baiano. Mostra COPERARTE, Galeria CELAMAR, Luanda, 2006.

Concluindo, essa retrospectiva teve a intenção de trazer o fio condutor do desdobramento da minha obra para o início da atual investigação. As obras desenvolvidas a partir do ano de 2005, que tiveram como referência as imagens capturadas nas cidades referidas, provocaram a intenção de realizar uma pesquisa sistemática em poéticas visuais, a partir de um olhar crítico sobre as paisagens urbanas contemporâneas.



Plano

2

P AISAGENS URBANAS

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

— Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? — pergunta Kublai Khan.

— A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra — responde Marco —, mas pela curva que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

— Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

— Sem pedras o arco não existe.

CALVINO (1990, p. 79)



PLANO 2

PAISAGENS URBANAS

2.1 CONSTRUÇÃO DO OBJETO

Tudo isto para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 1990, p. 28).

Para falar de uma cidade, todas as formas de descrição não são suficientes, pois apenas se estará fazendo uma espécie de mapeamento de suas casas, igrejas, praças; apontando aspectos de sua geografia ou de sua história. Porque a cidade é feita de relações. Seguindo o pensamento de Calvino, existem diversas maneiras de falar de uma cidade e descrevê-la é apenas uma delas, “[...] jamais se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. Contudo existe uma ligação entre eles. [...]” (CALVINO, 1990, p. 59). As cidades são impregnadas de símbolos, nelas os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. É preciso se tornar tal qual um estrangeiro, que não reconhecendo os símbolos, os significados, torna-se sensível aos sons, cores e cheiros, à *alma*³⁹ da cidade. O encontro com esses aspectos — perceptíveis para além do que os olhos normalmente vêem proporciona considerar as cidades como *paisagens*.

Este Plano 2 aborda a construção do objeto de estudo, tratando do resultado da pesquisa teórica sobre as fundações e o desenvolvimento das *paisagens urbanas* nas cidades de Salvador e de Luanda (Angola). É estabelecido um paralelo entre as referidas cidades. São apontados aspectos culturais regionais e internacionais, a similaridade da situação geográfica, referências históricas da fundação, construção e desenvolvimento das cidades. Apenas brevemente, aponto para os diversos aspectos culturais que influenciam as duas cidades, sendo o nosso foco voltado para os indícios que favoreçam a criação das analogias visuais pretendidas.

39. Alma, neste sentido, significa o que anima, que integra, que faz parte de.

2.1.1 Escolha por Luanda

A primeira viagem que fiz para o continente africano, em julho de 2005, foi para a cidade de Luanda (Angola/África). Encontrei nessa cidade relevantes aspectos que me levaram a considerá-la importante referência para a pesquisa que pretendia realizar, possibilitando permanente diálogo com a cidade de Salvador. A partir de algumas considerações relatadas a seguir, foram escolhidas estas duas cidades para a pesquisa de campo.

Quando cheguei a Luanda, fui tomada de surpresa. Percebi na cidade notável semelhança com Salvador, nos aspectos físicos, na arquitetura, no clima, além de encontrar expressiva semelhança nas pessoas. Também há semelhanças na música, na dança, nos ritmos e na culinária. Para além desses aspectos, chamou minha atenção a forma como as pessoas “copiam” os modelos de roupas, acessórios (brincos, óculos, sapatos, bolsas) de personagens das novelas brasileiras. O procedimento demanda tanto interesse que existe em Luanda um bairro com diversas lojas de moda brasileira. Algumas pessoas chegam a imitar o jeito de falar dos brasileiros. Conversei com algumas delas, que me afixaram a importância, para elas, de terem uma antena parabólica, de modo a acessar os canais brasileiros, principalmente, porque “adoram” as novelas. Tudo isto me motivou ainda mais à busca de maiores referências sobre essas “contaminações” culturais nas cidades, através das redes de TV e internet.



Fig. 17 — Cidade de Salvador, 2008.



Fig. 18 — Cidade de Luanda, 2006.

Viajei regularmente para Luanda entre os anos 2005 a 2008 e ali permaneci por dois a três meses, em média, a cada viagem. Durante todo o tempo, levava comigo o equipamento de trabalho: máquina fotográfica digital, câmera de vídeo e um *notebook*. Dia a dia, todas as imagens capturadas eram cuidadosamente gravadas em *dvd*. Neste tempo, a cada ano que voltava a Luanda, uma nova novela da rede

Globo estava no ar e, ditada por ela, podia-se perceber, naquele cenário da África, a moda brasileira do momento. À medida que fui desenvolvendo a leitura de textos que traziam referências às conexões entre Brasil e Angola é que passava a compreender que o “espelhamento” tinha origens bem mais profundas.



Fig. 19 — Mapa-mundi.

Fonte: Wikipédia, 2008. 800px-Location_Brazil_svg.png



Fig. 20 — MAPA BRASIL.

Fonte: Wikipedia, 2008



Fig. 21 — MAPA ANGOLA.

Fonte: Wikipedia, 2008

Angola — oficialmente denominada República de Angola — tem Luanda como capital do país e, como moeda nacional, o *Kwanza* Reajustado (KZR). Localizada geograficamente na Costa Sudoeste do Continente Africano, data de 1575 o início de sua fundação. É uma cidade litorânea com uma baía que sobretudo lembra a Baía de Todos os Santos, Salvador, Bahia. A intensa atividade portuária transformou-a num ponto de encontro de raças e culturas, originando uma sociedade com características e vivências próprias. Possui um perfil geográfico que a divide em cidade alta e cidade baixa, assim como Salvador. A guerra travada na zona rural por quase três décadas, teve como consequência a migração da população rural para o centro da cidade, pro-

vocando o caos na zona urbana que, por falta de saneamento básico (água potável, canalização e tratamento de esgoto, coleta de lixo), não teve condições de suportar tal adensamento. Atualmente, a população de Luanda está estimada em quase 6 milhões de habitantes, que vivem, em sua maioria, em acentuado estado de pobreza e falta de condições básicas de saúde e educação.

Angola viveu aproximadamente vinte e cinco (25) anos em guerra civil e somente a partir de 2002, com o final da guerra, começou a se reerguer da situação precária em que se tornou. O país tem atualmente cerca de onze (11) milhões de habitantes, sendo que a maior parte da população é descendente dos povos Bantu, que não constituem uma raça específica, mas um conjunto de grupos que representam uma comunidade cultural, com uma civilização comum e uma linguagem similar asente nas mesmas raízes. O idioma utilizado é o português, embora possuam ainda mais de 42 dialetos, entre os quais *umbundo* e *quimbundo*.



Fig. 22 – Salvador, Bahia, 2008



Fig. 23 – Luanda, Angola, 2007

Em fevereiro de 2008, retornei à cidade de Luanda objetivando a captura de outras imagens essenciais à pesquisa. Neste período, estive com o Dr. Benga Pedro, Chefe de Departamento da Faculdade de Arquitetura da Universidade Agostinho Neto, naquela localidade, o qual me apresentou à Dr^a Isabel Maria Martins, professora da disciplina História das Cidades. Essa professora realizou a sua tese de doutoramento sobre a Cidade de Luanda, tendo como objetivo o estudo sobre o desenvolvimento urbano e arquitetônico dessa cidade, desde a sua fundação até os anos sessenta do século XX. Colocando-se, gentilmente, à disposição para entrevistas que se fizessem necessárias, possibilitou-me também o acesso à sua Tese de Doutorado e à bibliografia específica. Conforme seu relato, tinha como intenção inicial desenvolver uma pesquisa a respeito da cidade de Luanda e as cidades brasileiras do período colonizador português, com destaque para Recife, Salvador e Rio de Janeiro. E que isto só não ocorreu de fato devido às dificuldades ocasionadas pela guerra.

Na sua Tese, encontram-se inúmeras referências ao Brasil, com indicações precisas sobre aspectos relevantes, os quais favoreceram as múltiplas influências no

desenvolvimento de Angola. O acesso a esse material possibilitou-me, além do mais, uma compreensão mais aguçada da origem das similaridades existentes entre as cidades do Salvador e de Luanda. Breve resumo de alguns fatos históricos marcantes que envolveram, em geral, o período de fundação dessas cidades encontra-se no Anexo A.



Fig. 24 – Cidade de Salvador, 2008



Fig. 25 – Cidade de Luanda, 2007

Vale ressaltar alguns aspectos de similaridades presentes no desenvolvimento das cidades de Luanda e do Salvador, no que diz respeito à topografia e às situações de defesa, pois essas cidades se assemelham na situação geográfica litorânea. O ajuste e a adaptação à topografia e às exigências defensivas levaram as duas cidades a dividirem-se em dois núcleos, naturalmente: cidade alta e cidade baixa. Nos aspectos funcionais, Salvador e Luanda resultaram nesses dois grandes núcleos em decorrência dos padrões construtivos e características das cidades fundadas no período de colonização portuguesa. Assim também se deu com as implantações de fortalezas, edifícios públicos, militares e civis. De maneira geral, a cidade “Alta” instala-se a partir do planalto e se desenvolve para o interior, enquanto a cidade “Baixa”, também chamada de “Ribeira”, espraia-se pelo litoral, nas proximidades do trânsito das embarcações, onde se desenvolve o comércio, a indústria, a circulação de pessoas e negócios de toda ordem. Observa-se, também, em ambas as cidades, a existência de uma rua denominada Rua Direita, que na realidade quer dizer “direta”, ou seja, a rua que liga diretamente dois pontos importantes.



Fig. 26 – Cidade Baixa, Salvador, 2008



Fig. 27 – Cidade Baixa, vista pela Fortaleza S. Miguel, Luanda, 2008

Sob esses aspectos, Martins (2000) afirma que, em Luanda, o espaço foi hierarquizado naturalmente com as casas na Cidade Baixa localizadas junto à praia, cumprindo as funções principais (residência e comércio), enquanto que “[...] na cidade alta eram construídas sobre o morro ao longo da via, a rua Diogo Cam, com a função única de residência dos altos funcionários” (MARTINS, 2000, p. 2).



Fig. 28 – Cidade Baixa, Luanda, 2007



Fig. 29 – Cidade Baixa, Av Marginal, orla da baía de Luanda, 2007



Fig. 30 – Cidade Baixa, Salvador, 2007



Fig. 31 – Cidade Baixa, Luanda, 2007



Fig. 32 – Região do comércio central na época da fundação de Luanda, 2008.



Fig. 33 – Detalhe, construção com telhados múltiplos, Cidade Baixa, Luanda, 2008



Fig. 34 – Largo do Pelourinho, Cidade Baixa, Luanda, 2008



Fig. 35 – Prédio (em reforma) dos Correios, Luanda, 2008



Fig. 36 – Detalhe de edifício, com marcas de tiros da época da guerra, Luanda, 2008



Fig. 37 – Grande Hotel de Luanda, 2008

Grandes e relevantes mudanças ocorreram em Portugal, as quais contribuíram para alterações significantes nos aspectos urbanísticos e arquitetônicos de Angola. Com a independência do Brasil, em 1822, os interesses coloniais voltados para a África sofrem graves alterações, para além do fomento à agitação política nos meios sociais angolanos, decorrentes da abolição da escravatura (1888), que

[...] marcou o início de uma administração colonial mais preocupada com a organização do território, a consolidação demográfica, o desenvolvimento das atividades urbanas, um comércio diversificado, desenvolvimento da indústria de materiais de construção, assim como das artes e dos ofícios. (MARTINS, 2000, p. 214).



Fig. 38 – Igreja N S dos Remédios (fachada anterior), Luanda, 2008.



Fig. 39 – Bairro dos Coqueiros, Luanda, 2008



Fig 40 – Igreja N. Senhora dos Remédios, antiga Catedral da Sé De Angola e do Congo, construída em 1655, cidade baixa, Luanda, 2007



Fig 41 – Igreja N. Senhora dos Remédios, antiga Catedral da Sé De Angola e do Congo, construída em 1655, cidade baixa, Luanda, 2007



Fig. 42 – Sagrada Família, Luanda, 2008



Fig. 43 – Liceu Nacional Salvador Correia. Luanda, 2008



Fig. 44 – Embaixada Americana, Luanda, 2007



Fig. 45 – DETALHE de casas, Luanda, 2008



Fig. 46 – IGREJAS localizadas na periferia de Luanda, 2007



Fig. 47 – IGREJAS localizadas na periferia de Luanda, 2007



Fig. 48 – IGREJAS localizadas na periferia de Luanda, 2007



Fig. 49 – IGREJAS localizadas na periferia de Luanda, 2007



Fig. 50 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007



Fig. 51 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007



Fig. 52 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007



Fig. 53 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007



Fig. 54 – Detalhes de edifícios, Luanda, 2007

Outro aspecto arquitetônico da cidade de Luanda facilmente notável diz respeito às construções populares denominadas *musseques*⁴⁰ e que são semelhantes

40. *Musseques*, inicialmente, era o nome que se dava a uma casa mais afastada onde se podia plantar uma horta, mas, com o tempo, passou-se a chamar de *musseques* as construções populares onde

às construções brasileiras conhecidas como favelas. Martins declara que é “quase possível” afirmar que os *musseques* nasceram logo após a criação da cidade. Primeiramente, sob a forma de quintais onde os traficantes de escravos acumulavam as suas “peças” para exportação e, depois, como aglomerados com caráter transitório, habitadas por africanos libertos. Afirmo ainda Martins (p. 229) que, por volta de 1898, numa população de 28.170 habitantes, 6.676 eram escravos libertos.



Fig. 55 – Bairro da Paz, Salvador, 2008



Fig. 56 – Bairro de Sabizanga, Luanda, 2007

Sobre a situação dos *musseques* em relação à cidade (Luanda), segundo Martins, com o aumento extraordinário das construções em transgressão, a partir da década de 1950, há um acréscimo de novos e graves problemas ao se juntarem à cidade bairros extensos, resultante de “[...] um crescimento brusco das atividades econômicas e aumento incontrolado da população, gerando uma desorganização urbana sem as mínimas condições de saneamento básico, eletricidade, água, etc.[...]”. Para a pesquisadora, sob o ponto de vista físico, fica quase impossível delimitar “[...] onde acaba a cidade e onde começam os *musseques*”, com suas construções entre casas comerciais, armazéns e fábricas, algumas delas em vias asfaltadas.



Fig. 57 – Luanda, 2008



Fig. 58 – Salvador, 2008

vive a população de baixa renda. Podem ser comparadas às construções existentes no Brasil que são chamadas de “favelas”.



Fig. 59 — Casa residencial (abriga diversas famílias), bairro São Paulo, Luanda



Fig. 60 — Casa residencial (abriga diversas famílias), bairro São Paulo, Luanda



Fig. 61 — Casas que abrigam diversas famílias, Luanda, 2007

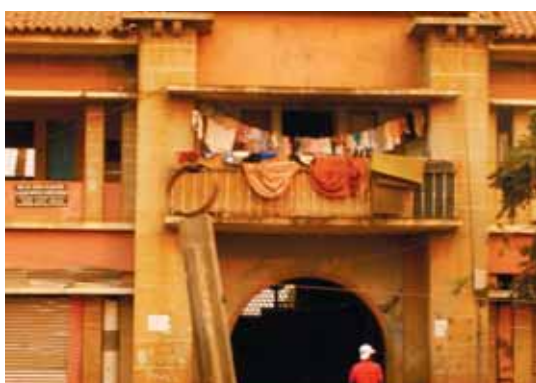


Fig. 62 — Casas que abrigam diversas famílias, Luanda, 2007



Fig. 63 — Salvador, 2008



Fig. 64 — Salvador, 2008

A população, fugindo da guerra nos arredores, ocupou a cidade de forma desordenada e invadiu diversos edifícios. Como reflexão, trago o relato de alguns luandenses sobre um edifício localizado no Largo do Kinaxixe, região central da cidade. No período da guerra, esse edifício estava sendo construído sobre uma lagoa que muitas pessoas diziam ser “encantada”. Essas pessoas alertaram os engenheiros para o que consideravam mau agouro, qual seja, fazer qualquer coisa ali. A construção prosseguiu até determinado ponto e a construtora faliu. Foi então que a população invadiu o edifício. Apesar do local não possuir condições de habitabilidade, atu-

almente vivem ali muitas famílias. Conforme as imagens a seguir, pode-se observar que não há parapeitos de proteção nas áreas onde os moradores estendem roupas e crianças brincam.



Fig. 65 — Edifício invadido pela população, Largo do Kinaxixe, Luanda, 2008



Fig. 66 — Edifício invadido pela população, Largo do Kinaxixe, Luanda, 2008



Fig. 67 — Edifício invadido pela população, Largo do Kinaxixe, Luanda, 2008

Por outro lado, algumas mudanças começaram a ser introduzidas na cidade com relação à toponímica, como mudanças de nomes para identificação de bairros, ruas e lugares, surgindo palavras aportuguesadas da língua “quimbundu”, tais como: Ingombotas, em lugar do vocábulo *Ngombota*, que significa buzina; *Kinaxixe*, vocábulo quimbundu, que significa cova da insônia; Quitandas, em quimbundu *kitanda*, com significado de feira, mercado.



Fig. 68 — Largo do Kinaxixe, 2007



Fig. 69 – Largo do Kinaxixe, 2007



Fig. 70 – Largo do Kinaxixe, detalhe do monumento em homenagem à Rainha Nginga, 2007



Fig. 71 – PLACAS com nomes de ruas, Luanda 2007



Fig. 72 – PLACAS com nomes de ruas, Luanda 2007



Fig. 73 – PLACAS com nomes de ruas, Luanda 2007



Fig. 74 – PLACAS com nomes de ruas, Luanda 2007



Fig. 75 – DETALHES de muros, Luanda, 2007



Fig. 76 – DETALHES de muros, Luanda, 2007



Fig. 77 – DETALHES de esquinas, Luanda, 2007



Fig. 78 – DETALHES de esquinas, Luanda, 2007



Fig. 79 – DETALHES de esquinas, Luanda, 2007

Depois da Segunda Guerra Mundial, a velha cidade de Luanda modifica-se substancialmente sob “[...] os efeitos dos lucros da exportação do café, do investimento de capitais na construção civil e na indústria, do aumento da imigração europeia e maior afluxo de gente do interior das províncias” (MARTINS, 2000, p. 258). Entre 1950 e 1960, com o aumento da população, pela rapidez do processo construtivo foram construídos muitos edifícios, a partir da utilização do ferro e do betão (concreto armado).



Fig. 80 – Centro de Luanda, 2007



Fig. 81 – Centro de Luanda, 2007



Fig. 82 – Sinaleira móvel, centro de Luanda, 2008



Fig. 83 – Prédios depredados, centro de Luanda, 2007



Fig. 84 – Bairro operário, centro de Luanda, 2007



Fig. 85 – Mercado São Paulo, Luanda, 2007

Desse modo, até o ano 1975, a cidade foi marcada de forma dinâmica pela arquitetura do Movimento Moderno (*Le Corbusier*), sobreposição da arquitetura tradicionalista, monumental e conservadora do Estado Novo. Segundo Martins, pode-se, como exemplo, fazer referências a algumas obras da chamada arquitetura do Estado Novo que se construíram nesse período, tais como: o edifício da Alfândega (1950), junto do porto; o edifício dos Serviços Aduaneiros que segue a mesma tipologia da Alfândega (arcada, torre, etc.) e também o Estádio Municipal dos Coqueiros, o primeiro estádio a utilizar o sistema de arcadas. Além desses, existem também os edifícios de habitação que fazem alguma referência à arquitetura palaciana portuguesa que utiliza pináculos como elementos decorativos. Após 1985, começam a surgir edifícios modernos, a exemplo: o antigo cinema Restauração e atualmente sede da Assembleia Nacional, o Hotel Universo, Lello, a Maternidade, o Mercado do Kinaxixe, o atual Ministério das Obras Públicas, a Casa dos Ingleses e o Cinema Miramar, entre outros.



Fig. 86 – Câmara Municipal do Governo (construída entre 1890-1911), Luanda, 2008



Fig. 87 – Câmara Municipal do Governo (construída entre 1890-1911), Luanda, 2008



Fig. 88 – Banco Nacional de Angola (construído em 1956), 2008



Fig. 89 – Banco Nacional de Angola (construído em 1956), 2008



Fig. 90 – Ministério das Obras Públicas e Ministério das Finanças, 2007



Fig. 91 – Edifício da Alfândega, Luanda, 2008



Fig. 92 – Edifícios em construção, Luanda, 2008



Fig. 93 – Edifícios em construção, Luanda, 2008



Fig. 94 – Avenida 04 de Fevereiro ou Av. Marginal, Luanda, 2007



Fig. 95 – Avenida dos Combatentes, Luanda, 2007



Fig. 96 — Fachada central de restaurante em Luanda, 2008



Fig. 97 — Edifícios em construção, 2007



Fig. 98 — Edifícios em construção, 2007



Fig. 99 — DETALHE, edifício da empresa Sonangol, 2008

O que se pode perceber na cidade, atualmente, é uma explosão de construções, realizadas por empresas procedentes de várias partes do mundo. A cidade vive um momento de grande expansão do mercado imobiliário, favorecido pelo final da guerra e pela estabilidade do atual governo.



Fig. 100 — Cidade baixa, variedade de estilos, mistura de construções do séc. XIX ao séc. XXI



Fig. 101 — Cidade baixa, variedade de estilos, mistura de construções do séc. XIX ao séc. XXI



Fig. 102 — Cidade baixa, variedade de estilos, mistura de construções do séc. XIX ao séc. XXI



Fig. 103 — Belas Shopping, construído pela Empresa Odebrecht, Luanda, 2008



Fig. 104 — Belas Shopping, construído pela Empresa Odebrecht, Luanda, 2008



Fig. 105 — Belas Shopping, construído pela Empresa Odebrecht, Luanda, 2008

A independência dos países africanos é um acontecimento recente, no pós-Segunda Guerra Mundial. O Brasil foi vítima de idêntico tipo de exploração que os países africanos, como dependentes periféricos do mesmo sistema capitalista. Entre os dois lados do Atlântico, existem problemas comuns que foram herdados do mesmo padrão de colonialismo que as grandes potências europeias praticaram, e outros mais recentes que foram criados pelo capitalismo.



Fig. 106 — DETALHE, Igreja N. S. da Conceição, Salvador, 2008



Fig. 107 — DETALHE, comércio, cidade baixa, Salvador, 2008



Fig. 108 — DETALHE, comércio, cidade baixa, Salvador, 2008



Fig. 109 — Comércio, Salvador, 2008



Fig. 110 — Palácio Rio Branco, Praça Tomé de Souza, Salvador, 2008



Fig. 111 — Praça Castro Alves, Salvador, 2008



Fig. 112 — Rio Vermelho, Salvador, 2008



Fig. 113 — Ladeira do Contorno, Salvador, 2008



Fig. 114 — Avenida ACM, Salvador, 2008



Fig. 115 — VENDEDORES, Salvador, 2008



Fig. 116 — VENDEDORES, Salvador, 2008



Fig. 117 — VENDEDORES, Salvador, 2008



Fig. 118 — DETALHE, Salvador, 2008



Fig. 119 — Feira de S. Joaquim, Salvador, 2008



Fig. 120 — Feira de S. Joaquim, Salvador, 2008



Fig. 121 — Feira de S. Joaquim, Salvador, 2008

No prefácio do livro *Brasil / África: como se o mar fosse mentira* (CHAVES (org.), 2006, p. 10), encontram-se algumas observações importantes sobre as relações especiais existentes entre os dois continentes, as quais “[...] exigem um olhar mais apurado por possuírem nuances diversas e específicas [...]”, o que estimula “[...] a leitura de outros sinais, conduzindo-nos a outros terrenos do saber que nos ajudam a conhecer melhor a matéria que nos desafia.” Para Chaves, pela sua diversidade e riqueza, as realidades africanas requerem maior atenção para que se possa aprender além do que parece explícito.

Aquilo que é evidente nas praças de Salvador, nas calçadas do Rio de Janeiro e em tantas colinas mineiras, ganha consistência se analisado sob a perspectiva de alguns dos nossos antropólogos, historiadores, músicos, dessas pessoas que procuram desvendar o Brasil que a oficialidade tentou esconder. (CHAVES, 2006, p. 10).

Ao falar sobre o legado africano no Brasil, deve-se observar que também deixamos o nosso legado em terras africanas. Chaves afirma que a presença do que eles nos legaram é previsível,

[...] também podemos reencontrar algo que tem sua origem no Brasil, marcas que resultam daquele contexto particular em que se fecundaram tantas misturas, sob o signo da dor, da exploração, da saudade, mas também da resistência e da capacidade de criar e recriar beleza quando o real nos convida ao desânimo. (Ibidem, 2006, p. 11).

Para esse autor (ibidem, p. 32), é preciso “[...] conhecer a África, dialogar com ela, compreender o seu passado e encarar o seu presente [...]”, para podermos, a partir daí, realizar o nosso próprio conhecimento. Por outro lado, desde o século XIX, principalmente depois dos anos 1940, a literatura brasileira serve de alimento para os escritores africanos sediados nos territórios ocupados por Portugal. Segundo sua observação (Ibidem, p. 34), isto acontece principalmente como reforço aos projetos de construção da identidade nacional, fenômeno este que se estende pelo período das lutas pela libertação dos seus países, entre eles Moçambique, Cabo Verde e Angola.



Fig. 122 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 123 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 124 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 125 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 126 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007



Fig. 127 — LOJAS, moda brasileira, Luanda, 2007

Conforme afirma essa pesquisadora,

Num movimento semelhante ao dos nossos árcades e românticos, os escritores africanos divisavam a urgência de promover um corte em relação à matriz colonizadora. A independência conquistada em 1822, de certa maneira, credenciava o nosso país como uma referência fundamental na discussão a respeito das transformações a serem implementadas nos vários territórios ainda sob o domínio colonial. Os muitos aspectos de uma história comum eram evocados, e projetava-se no presente “livre” da sociedade brasileira a possibilidade de um futuro menos opressivo nas terras africanas. Com efeito, em Angola, Cabo Verde e Moçambique, quando por volta dos anos 1950 reforçou-se a contestação da dominação colonial, a imagem do Brasil, em ma-

tizes multiplicados, iria pesar positivamente na construção de uma identidade cultural comprometida com a libertação. (CHAVES, 2006, p. 34).

Desse modo, é possível observar que a história da independência demonstra, em Angola, Cabo Verde e Moçambique, como a luta esteve relacionada com o ambiente cultural, sendo possível verificar que:

[...] a relação com o Brasil ultrapassava o território das elites e alcançava setores populares, aos quais surgíamos como uma matriz apta a formular elementos de compensação para os sofrimentos cotidianos. Essa duplicidade reforçava a rede cujas malhas envolviam o mundo do esporte, capitaneado, naturalmente, pelo futebol, sem desprezar o universo da música. (Ibidem, 2006, p. 35).

Registros históricos que remontam à independência do Brasil dão conta de que houve uma divisão de opinião pública em Angola, levando às desordens e lutas entre o partido brasileiro e o partido português, o que provocou, em Lisboa, o receio de que o território angolano acabasse por se juntar ao Brasil. Décadas depois, é possível encontrar, segundo Chaves, essa temática nas crônicas de Ernesto Lara, escritor angolano que faz parte de uma geração de autores que explicitam, através de suas obras, a paixão pelo Brasil:

Sou um angolano capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira, capaz de sambar com intenção ao som de uma marchinha de Luiz Gonzaga, ouvindo o bater ritmado dum tambor com acompanhamento de reco-reco. O mesmo reco-reco que foi exportado no bojo das caravelas com os escravos de Angola. Sou capaz de entender tão bem uma noite de luar, uma noite de batuque, como Catulo da Paixão Cearense. Embora vocês não me conheçam, irmãos brasileiros, tenho-vos lido sempre com grande carinho. Os meninos das escolas de Angola — como eu fui noutros tempos — jogam futebol de bola de trapos capengando à Garrincha, chutando folhas secas à Didi e defendendo um arco imaginário à Gilmar. Os meninos dos liceus de Angola recitam Drummond de Andrade, conhecem o “Itinerário de Pasárgada” e sabem de cor, como a “Portuguesa”, cantar o hino brasileiro. (LARA apud CHAVES, 2006, p. 37).

E ainda:

Nessa associação muito livre entre Graciliano e Leônidas da Silva, entre Didi e Drummond de Andrade, os africanos iam compondo retratos do Brasil, e a partir desses retratos, nem sempre fiéis àquilo que nós conhecemos da nossa terra, ela ia se firmando como ponto de apoio, como um modelo a ser perseguido. (Ibidem, 2006, p. 38).

De certo modo, a associação com o Brasil, expressa pelos nacionalistas africanos, era com o que ele oferecia de libertário e isto é o que vai mobilizar um processo literário original, desencadeado com a busca da consolidação de uma identidade nacional. Segundo Chaves, havia chegado até eles o “[...] grito do Ipiranga [...]” e, com ele, a mobilização pela liberdade.



Fig. 128 — Castro Alves, Salvador, 2008



Fig. 129 — Agostinho Neto, Luanda, 2008

No cenário político-social Brasil–Angola, é preciso pontuar a existência de dois homens que se manifestaram contra as idéias escravocratas vigentes na época: Castro Alves e Agostinho Neto, os poetas da liberdade. Os poemas daquele não só fomentam a liberdade, mas também denunciam a escravidão enquanto processo desumano e injusto de sujeição de um povo a que se subtrai inclusive a dignidade, Agostinho Neto aborda a libertação do seu país. Em abril de 2008, visitei o Memorial a Agostinho Neto e lá encontrei, na sala principal, fotos dos dois poetas expostas lado a lado.

Em visita à Casa Angola-Brasil, encontrei duas crianças que, a exemplo de outras, estudam a história que relaciona Angola ao Brasil.



Fig. 130 — Crianças na casa Angola-Brasil, 2008



Fig. 131 — Crianças na casa Angola-Brasil, 2008

2.1.2 Salvador — Luanda: intersecções culturais

Viajando percebe-se que as diferenças desaparecem: uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades, os lugares alternam formas, ordens,

distâncias, uma poeira informe invade os continentes. O seu Atlas mantém intactas as diferenças: a multiplicidade de qualidades que são como letras dos nomes. (CALVINO, 1990, p. 125).

Ao estabelecer um paralelo entre Luanda e Salvador, foram encontrados vários pontos relevantes a serem estudados, como as aproximações e os distanciamentos, aspectos culturais regionais e internacionais. Desde a similaridade da situação geográfica, importam sobremaneira a referência histórica da presença e a influência do povo (Bantu) daquela região, na origem da construção da cidade do Salvador e da influência brasileira na reconstrução de Luanda, até os diversos aspectos culturais que contaminam as duas cidades. Do constante fluxo migratório campo-cidade, cidade-cidade, país-país — Brasil/Luanda —, é possível perceber os reflexos do processo que envolveu as duas culturas, os dois povos, as histórias de uma e de outra. Se em Salvador há uma presença marcante da influência africana, nota-se, em Luanda, ser muito forte a influência brasileira, no que se refere ao vestuário, música, língua e arquitetura.

Será que isto se deve, em parte, ao fluxo de brasileiros que participam da (re)construção daquela cidade e, principalmente, à presença maciça dos canais brasileiros de televisão e do uso da *Internet* ou aos demais fatores que foram investigados e apontados anteriormente, que têm relação com as origens comuns de construção e todo o processo de desenvolvimento dessas cidades?



Fig. 132 — Salvador, 2008



Fig. 133 — Luanda, 2008

Alguns aspectos levantados conduzem à reflexão a respeito do que diz Levy (2001) sobre a tecnologia digital interativa ter provocado uma nova maneira de pensar o mundo, num processo de unificação planetária em que os grupos se formam de acordo com afinidades, ausência de fronteiras físicas, elementos interconectados, formando uma sociedade inteligente.



Fig. 134 — PUBLICIDADE, Avenida Centenário, Salvador, 2005



Fig. 135 — PUBLICIDADE Avenida Rocha Pinto, Luanda, 2006



Fig. 136 — DETALHE, Luanda, 2008



Fig. 137 — EDIFÍCIOS, Cidade Baixa, Salvador 2008



Fig. 138 — EDIFÍCIOS, Cidade Baixa, Salvador 2008



Fig. 139 — VENDEDORES, Salvador, 2008



Fig. 140 — Ponto de transporte coletivo, Salvador, 2008

Entretanto, é preciso observar que entre Brasil e Angola, além desses fatos referenciados, encontram-se traços e laços fortes que remontam ao século XVI. Segundo Alencastro (apud CHAVES, 2006, p. 35), “[...] o tráfico de escravos foi de tal forma determinante para a formação de ambos que resultou na indissolubilidade dos nós que amarram essas histórias”.



Fig. 141 — VENDEDOR, Salvador, 2006



Fig. 142 — VENDEDOR, Luanda, 2006

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: mas, assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e clarabóias e celeiros, seguindo o traçado de canis, hortos, depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim — dizem alguns — confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares. (CALVINO, 1990, p. 34).

Considerando que, para desenvolver uma investigação nas paisagens urbanas, uma questão fundamental é a compreensão sobre as condições das cidades na contemporaneidade, busquei reflexões⁴¹ que favorecessem estabelecer a problematização nos espaços urbanos com o processo de mundialização da cultura.

Conforme o pensamento de Prysthon⁴²:

No mundo pós-moderno, entretanto, essa dialética entre dentro e fora, entre ordem civil e natural chegou ao fim. [...] Em um mundo pós-moderno, todos os fenômenos e forças são artificiais, ou, como dizem alguns, fazem parte da história. A dialética moderna do fora e do dentro foi substituída por um jogo de graus e intensidades, de hibridismo e artificialidade. (PRYSTHON, 2003, p. 41).

41. Elaboradas no seminário Popular Internacional — Uma Estética Mundializada — As Relações entre Cultura Regional e Universal com Foco na Cidade, Disciplina Arte Urbana, Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFBA, ministrada pela Prof. Dr. Roaleno Amancio Ribeiro Costa, em 2004.

42. Angela Prysthon, Doutora pela Nottingham University e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, escreveu *Cosmopolitismo, Identidade e Tecnologia: embates culturais no contemporâneo*, 2003.

Desde o final do século XIX e a primeira metade do século XX, ocorre nos Estados Unidos e, posteriormente, na Europa e América Latina, a consolidação da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos. Iniciamos o século XXI e a cultura, inserida num processo de mundialização, é problematizada nos espaços de interação local, nacional e mundial. Para o estudo das culturas populares são necessárias novas considerações que possam levantar questões e conduzir a reflexões sobre a mundialização da cultura. Exemplo é o registro fotográfico feito por Guerra (2000) de duas mulheres da etnia Mukubal, sul de Angola, em uma lanchonete de Luanda. Conhecidas pelo costume de raspar a cabeça, vivem com o torso desnudo e a careca encoberta por belos turbantes. Uma vez por ano, costumam deslocar-se para vender um óleo extraído de raízes nativas produzido por elas.



Fig. 143 — Reprodução de fotografia. Fonte: GUERRA, Sérgio, 2000.



Fig. 144 — Reprodução de fotografia. Fonte: GUERRA, Sérgio, 2004, p. 43.



Fig. 145 — PARABÓLICAS, Avenida dos Combatentes, Luanda, 2007

Marcada pela facilidade com que a informação chega às pessoas, a subjetivação da cultura reafirma algumas idéias de Benjamin (1978, p. 67), de como a reprodução da “arte” como expressão cultural pode “[...] representar uma transitorie-

dade permanente, um novo estado de apreender a cultura e, conseqüentemente, o abandono da busca da singularidade na produção cultural”. Com a circulação do capital ampliando-se como atividade humana, monta-se um sistema de produção cultural baseado na subjetividade por meio da mídia, levando a geografia de todos os lugares a cada lugar do mundo, o que, segundo Baudrillard (1991), reduz a geografia a um simulacro. Este é também o pensamento de Ianni, que afirma:

De forma inesperada, o simulacro aparece no lugar da realidade, vida, formas de ser, viver, sentir, agir, pensar, sonhar e imaginar. O mesmo processo de desenraizar e desterritorializar produz o fetichismo das coisas, gentes e idéias, das relações sociais, modos de ser, pensar, imaginar. Tudo que é social descola-se do tempo e lugar, conferindo a ilusão de outro mundo [...] É assim que a desterritorialização aparece como um momento essencial da pós-modernidade, um modo de ser isento de espaços e tempos, no qual se engendram espaços e tempos inimagináveis. (IANNI, 2002, p. 105).



Fig. 146 — Crianças com bolsa da Barbie, moradoras da praia da Ilha de Luanda, 2006.



Fig. 147 — PARABÓLICAS, centro de Luanda, 2006



Fig. 148 — Estrada de Viana, Luanda, 2006



Fig. 149 — Estrada de Viana, Luanda, 2006



Fig. 150 — PUBLICIDADE, Salvador, 2007



Fig. 151 — PUBLICIDADE, Luanda, 2007

Vive-se, nos dias atuais, uma nova forma de habitar em um mundo interconectado. As cidades ou metrópoles relacionam-se umas com as outras, a comunicação age além das fronteiras, a expansão do conhecimento científico possibilita uma nova apreensão do espaço. A revolução industrial foi apenas o início do processo que conduziu à revolução da informação contemporânea. O desenvolvimento tecnológico a serviço das comunicações, a interconexão global, o computador, a *Internet*, o *ciberespaço*, transformam, segundo Lévy (2001, p. 21), “Num certo sentido, todas as grandes cidades do planeta em bairros diferentes de uma única megalópole virtual.” Os avanços tecnológicos de comunicação e circulação permitem que indivíduos e cidades do mundo inteiro se comuniquem, sofram e exerçam influências entre si, concorrendo para a propagação de um modo de viver universal, indiferente às noções de território, tradição e regionalismo, com características diversas, múltiplas em seus usos e costumes. Numa relação aberta com o mundo, torna-se necessário pensar sobre os aspectos relativos às influências da tecnologia na cultura que provocam a existência de uma espécie de cidadão cuja natureza é essencialmente cosmopolita. Considerando que a definição de cosmopolita tem a ver com a composição da diversidade encontrada na metrópole, onde o sujeito (des)territorializado contemporâneo encontra o seu lugar, é possível perceber na metrópole um processo tenso de diferenças e contradições, entre noções de provincianismo e cosmopolitismo, regionalismo e universalismo, cultura urbana popular e internacional.



Fig. 152 — VENDEDORA com aparelho telemóvel, Luanda, 2007

Côrte (2002) expressa reflexões que introduzem alguns aspectos relativos às funções das cidades contemporâneas:

Com pedras, cimento e ferro se ergue a cidade, que nasce com o processo de sedentarização e, posteriormente, domínio de um território para, a seguir, ser construída a partir de imagens e pontos. [...] Portanto, as funções das cidades contemporâneas estão interligadas no espaço urbano e no espaço eletrônico, o que possibilita uma nova modalidade das relações que transcende as definições de vizinhança e cidade. (CÔRTE, 2002, p. 41).

Côrte observa que as cidades coexistem, na metrópole, conectadas por estradas, pontes, viadutos, carros, telefone e *Internet*. Se antes a cidade era caracterizada por uma extensão física contínua, hoje ela se caracteriza pela multiplicidade de suportes. As novas tecnologias revigoram as cidades contemporâneas, cujas funções se interligam nos espaços urbano e virtual. Como as cidades são especiais espaços de comunicação, as cidades virtuais funcionam como suporte para a construção de um espaço democrático público das cidades. O enraizamento da tendência ao movimento de interconexão se dá na busca pelo poder (econômico, científico, técnico, cultural, político). Desta forma, o mundo é dominado pelas *redes*, que funcionam como um grande império, como um centro virtual de inteligência coletiva. A cidade pode ser pensada como um local de encontro de culturas diversas, um território onde se encontram regionalismo / tradicionalismo / universalismo.

A cidade e o sujeito são expostos cada vez mais à diversidade e à tecnologia, com a indústria cultural fazendo parte, naturalmente, do mundo contemporâneo. O espaço público atual é um ambiente poluído e saturado, em que as imagens são mais importantes do que a própria realidade, reafirmando as relações das identidades culturais com a tecnologia. Não se pode falar do urbano sem falar da cultura mediá-

tica. A cidade é, principalmente, o espaço da comunicação, e, portanto, dele derivam a concepção de espaço, da cidade, dos modelos imaginados para a construção do habitat. Interligadas no espaço urbano e eletrônico estão, portanto, as funções das cidades contemporâneas. Simultâneas, múltiplas, caracterizadas pela multiplicidade de suportes, a cidade concreta e a virtual coexistem, numa relação onde cada qual possui velocidades, ritmos e qualidades diferenciadas.



Fig. 153 — Vendedoras de frutas, Angola, 2007



Fig. 154 — Detalhe da vendedora da direita: roupa, sandália e brinco seguem modelo da atriz Tais Araújo, novela Cobras e Lagartos apresentada pela rede Globo, Angola, 2007

Para esta pesquisa, foram buscadas referências sobre aspectos relativos à compreensão do espaço como um todo, do espaço físico-matérico-territorial ao espaço imaterial-simbólico-virtual. Cuidou-se, também, de ampliar a compreensão acerca de questões culturais consideradas relevantes no que diz respeito aos aspectos relacionados com a cultura popular regional e a cultura internacional-popular. Além disso, o estudo sobre os *fluxos migratórios* mostrou-se, neste trabalho, como um ponto de especial relevância para a ampliação e aprofundamento das pesquisas envolvendo o processo contemporâneo de *hibridismo* das culturas existentes em diversas partes do planeta.



Fig. 155 — PARABÓLICAS, centro de Luanda, 2007



Fig. 156 — PARABÓLICAS, centro de Luanda, 2007

Durante a pesquisa de campo, ressaltou-se, foram encontrados outros dados considerados também relevantes para esta investigação, no que diz respeito às analogias imagéticas encontradas. O dado mais peculiar foi o encontro ocorrido entre mulheres de uma região de Luanda, cuja semelhança com as mulheres marisqueiras do Recôncavo Baiano esteve à parte das questões ligadas às ressonâncias de origem virtual, pelas redes de informação e comunicação. Nesse caso, as ressonâncias fazem referência a um contexto que nos remete a outro processo de transmissão de cultura, passada através das gerações, de mãe para filha, pela memória. A partir dessa descoberta, esta investigação buscou desenvolver reflexões que possibilitassem a compreensão de termos tais como: identidade, cultura e memória.



Fig. 157 — Mulher recolhendo mariscos, Luanda, 2007



Fig. 158 — Mulher recolhendo mariscos, Bahia, 2007.

2.2 ARQUITETURA DO TEMPO: IMAGEM, CONCEITO E MATÉRIA

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (CALVINO, 1990, p. 44).

Antes de entrar nos conceitos diretamente ligados à imagem, quero me reportar ao texto “O tempo nas cidades”, escrito por Santos (1989), que traz uma abordagem pertinente ao cerne desta pesquisa. Segundo o autor⁴³, o tempo pode ser encarado de diversas maneiras e, seguindo o pensamento de alguns filósofos, entre eles Heidegger, pode ser dividido em três tipos: o tempo cósmico, o tempo histórico e o tempo existencial.

O tempo cósmico, da natureza, objetivado, sujeito ao cálculo matemático; o tempo histórico, objetivado, pois a História o testemunha, mas no qual há cesuras, em vista de sua profunda carga humana; e o tempo existencial, tempo íntimo, interiorizado, não externado como extensão, nem objetivado, é o tempo do mundo da subjetividade e não da objetividade. Mas esses tempos todos se comunicam entre eles, na medida em que o tempo é social. Parafraseando Heidegger, para quem sem o homem não há tempo, é desse tempo do homem, do tempo social contínuo e descontínuo, que não flui de maneira uniforme, que temos de tratar [...] E é por aí que se vê que esses diversos tipos de tempo convergem e divergem. Convergem na experiência humana e divergem na análise. (SANTOS, 1989).

Para Santos (1989), “Do tempo matemático, tempo cósmico, tempo do relógio, ao tempo histórico, vai toda uma evolução que é assinalável ao longo da História”. E mais:

O tempo individual, tempo vivido, sonhado, vendido e comprado, tempo simbólico, mítico, tempo das sensações, mas com significação limitada, não é suscetível de avaliação se não referido a esse tempo histórico, tempo sucessão, tempo social, o ontem, o hoje, o amanhã. Essas seqüências, que nos dão as mudanças que fazem história, criam as periodizações, isto é, as diferenças de significação. (SANTOS, 1989).

Sobre o tempo, autor prossegue:

[...] o tempo aparece como sucessão, permitindo uma periodização; depois aparece como raio de operações, isto é, o tempo que nos é concomitante,

43. Milton Santos, professor titular do Departamento de Geografia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, faleceu em 24 de junho de 2001. Texto extraído da transcrição da conferência do autor na mesa-redonda “O tempo na Filosofia e na História”, promovida pelo Grupo de Estudos sobre o Tempo do Instituto de Estudos Avançados da USP em 29 de maio de 1989. A transcrição completa foi publicada na *Coleção Documentos, série Estudos sobre o Tempo*, fascículo 2, em fevereiro de 2001.

que nos é coetâneo, ou que foi coetâneo de uma outra geração, e essas duas acepções do tempo nos permitem trabalhar não só o espaço geográfico como um todo, mas a cidade em particular. Há uma ordem do tempo que é a das periodizações, que nos permite pensar na existência de gerações urbanas, em cidades que se sucederam ao longo da História, e que foram construídas segundo diferentes maneiras, diferentes materiais e também segundo diferentes ideologias. (SANTOS, 1989).

Ao falar do tempo nas cidades, Santos faz observações sobre questões fundamentais sobre a relação espaço-tempo que tanto nos interessa para a compreensão dos processos que envolvem o indivíduo, cidadão do mundo contemporâneo, envolvido com novas tecnologias, submetido a experiências diversas de relações com outros tempos e outros espaços.

Na cidade atual, essa idéia de periodização é ainda presente; é presente nas cidades que encontramos ao longo da História, porque cada uma delas nasce com características próprias, ligadas às necessidades e possibilidades da época, e é presente no presente, à medida que o espaço é formado pelo menos de dois elementos: a materialidade e as relações sociais. (SANTOS, 1989).

Considera ademais que “[...] a paisagem é toda ela passado, porque o presente que escapa de nossas mãos já é passado também” (SANTOS, 1989). O autor esclarece que um dado fundamental para a compreensão do espaço é a sua materialidade, o reconhecimento da presença dos tempos que já se foram, mas que permanecem nas formas e objetos, os quais são representativos de técnicas. A este respeito Santos observa:

[...] a técnica é sinônimo de tempo: cada técnica representa um momento das possibilidades de realização humana e é por isso que as técnicas têm um papel tão importante na preocupação de interpretação histórica do espaço. (SANTOS, 1989).

Finalizando, afirma:

O império do tempo é muito grande sobre nós, mas é, sobre nós, diferentemente estabelecido. Nós, homens, não temos o mesmo comando do tempo na cidade; as firmas não o têm, assim como as instituições também não o têm. Isso quer dizer que, paralelamente a um tempo que é sucessão, temos um tempo dentro do tempo, um tempo contido no tempo, um tempo que é comandado, aí sim, pelo espaço. (SANTOS, 1989).

O autor referencia que, com a inserção das tecnologias de informação e comunicação nas cidades, é necessário rever as questões levantadas pelo processo de globalização, observando que “[...] o espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão como metáfora [...]” e, “[...] quem se globaliza mesmo são as pessoas” (SANTOS, 1989).

Muitos estudiosos vêm refletindo sobre as questões que envolvem as relações contemporâneas decorrentes da globalização. Para alguns pensadores e filósofos africanos, este é um tema recorrente. Tomo aqui alguns trechos de um discurso proferido pelo escritor moçambicano Couto (2003), que se dirige ao seu país, Moçambique, mas que pode ser válido para os demais países que também foram subjugados enquanto colônia, e que se encontram, na atualidade, vivendo dificuldades no seu processo de desenvolvimento e de inclusão social, em um mundo globalizado. Com a mundialização da cultura, torna-se fundamental o não esquecimento do passado, das raízes.

Segundo observação de Couto (2003), “[...] somos — um espelho à procura da sua imagem”. Além disso, sinaliza:

É importante fazermos nova luz sobre o passado porque o que se passa hoje nos nossos países não é mais do que a actualização de conviências antigas entre a mão de dentro e a mão de fora. Estamos revivendo um passado que nos chega tão distorcido que não somos capazes de o reconhecer. Não estamos muito longe dos estudantes universitários que ao saírem de Maputo já não se reconhecem como sucessores dos mais velhos.

[...]

Se o passado nos chega deformado, o presente desagua em nossas vidas de forma incompleta. Alguns vivem isso como um drama. E partem em corrida nervosa à procura daquilo que chamam a nossa identidade. Grande parte das vezes essa identidade é uma casa mobilada por nós, mas a mobília e a própria casa foram construídas por outros. Outros acreditam que a afirmação da sua identidade nasce da negação da identidade dos outros.

O certo é que a afirmação do que somos está baseada em inúmeros equívocos. (COUTO, 2003).

Para Couto, a riqueza provém da disponibilidade em se efetuar trocas culturais com os outros. E que a magia existente em Moçambique para atrair o olhar estrangeiro “[...] nasce da habilidade em trocarmos cultura e produzirmos mestiçagens. Essa magia nasce da capacidade de sermos nós, sendo outros”. Considero que esta pode ser uma observação também aplicável ao nosso país, o Brasil.

Com relação a essas questões, assim se posiciona Santos:

Não existe um espaço global, mas, apenas, espaços da globalização [...] O Mundo, porém, é apenas um conjunto de *possibilidades*, cuja efetivação depende das *oportunidades* oferecidas pelos lugares [...] Mas o território termina por ser a grande mediação entre o Mundo e a sociedade nacional e local, já que, em sua funcionalização, o ‘Mundo’ necessita da mediação dos lugares, segundo as virtualidades destes para usos específicos. Num dado momento, o ‘Mundo’ escolhe alguns lugares e rejeita outros e, nesse movimento, modifica o conjunto dos lugares, o espaço como um todo. É o lugar que oferece ao movimento do mundo a possibilidade de sua realização mais eficaz. Para se tornar *espaço*, o Mundo depende das virtualidades do Lugar. (SANTOS, 1996, p. 271).

Acrescenta que “[...] é no lugar que a cultura vai ganhar sua dimensão simbólica e material, combinando matrizes globais, nacionais, regionais e locais” (SAN-

TOS, 1996, p. 271). Prossegue afirmando que, em vários sentidos, não apenas no territorial, uma das transformações mais essenciais parece ser o descentramento do sujeito e das identidades, provocado pela fragmentação social; descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e descentramento cultural, favorecido pelo multiculturalismo e intensificado desde a década de 80. Estes descentramentos supõem a dissolução de fronteiras, a interpenetração entre os mundos tecnológico e natural, heterogeneidade cultural, universal e regional, ocidente e oriente, aldeia e metrópole, centro e periferia, tradição e contemporaneidade, original e híbrido. Vive-se um processo mestiço, de hibridização, diversidade cultural, com multiplicidade de formas, técnicas, mídias e signos. Há na dialética contemporânea um tenso diálogo entre forças que às vezes se opõem e às vezes se complementam, num processo variável em graus e intensidades. Desta forma, o hibridismo passa a ser uma marca geral da cultura na contemporaneidade.



Fig. 159 — Feira do km 30, mulher vendendo *kizaka* (folha da mandioca), com o telemóvel pendurado no pescoço, Estrada de Viana, Luanda, 2007

Estas observações, trazidas com o texto do professor Santos, em paralelo com a leitura do texto de Peixoto (1996) sobre as paisagens urbanas, proporcionaram referências fundamentais à concepção das minhas primeiras obras.

No segundo semestre de 2006⁴⁴, demos início ao desdobramento desta pesquisa com a produção de trabalhos práticos que originaram duas obras: *Só Deus*

44. Disciplina Processos Criativos, ministrada pela artista e professora da UFBA/EBA Dr^a Viga Gordilho.

que sabe e *Fronteiras InVisíveis*. Note-se que nestas obras ainda não são apresentadas imagens da cidade de Salvador, mas apenas da cidade de Luanda.

2.2.1 Só Deus que Sabe

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. (COUTO, 2006, p. 77).

Para a participação na Mostra *GUARD(A)RES*, foi realizada a primeira obra intitulada *Só Deus Que Sabe*, poética visual criada a partir de vivência na cidade de Luanda, em agosto de 2006. Foram estabelecidas analogias e diálogos entre as imagens capturadas em câmeras digitais (vídeo e fotografia) e as imagens capturadas da televisão local, promovido através de reflexões sobre as paisagens urbanas contemporâneas. A noção de especificidade na concepção dessa obra resultou em um processo híbrido entre fotografia e vídeo.



Fig. 160 — Cidade Baixa, Luanda, 2006



Fig. 161 — Avenida dos Combatentes, Luanda, 2006



Fig. 162 — Avenida Marginal, vista da Fortaleza S. Miguel, Luanda, 2006

O ato de se deslocar em Luanda traz consigo muitas possibilidades de experimentar um outro olhar sobre as cidades. Foram consideradas algumas das possíveis significações do termo *trânsito*, a exemplo de: efeito de passar, passagem; mudança; caminhar, movimento, circulação, afluência de pessoas ou de veículos, tráfico, tráfego. Transitar, atenta à paisagem, à pichação, à arquitetura, às intervenções urbanas e às pessoas foi um exercício diário, exercido com perseverante dedicação durante os 30 dias que estive naquela cidade.



Fig. 163 — DETALHES, Estrada de Viana, 2006



Fig. 164 — DETALHES, Estrada de Viana, 2006



Fig. 165 — Salão de Beleza, Estrada de Viana, 2006



Fig. 166 — Salão de Beleza, Estrada de Viana, 2006



Fig. 167 — Vendas de produtos diversos, Viana, 2006

Olhar para o percurso dessas imagens é, também, uma atitude positiva para uma maior e melhor compreensão dos acontecimentos que envolvem essa região recém saída de uma guerra que, tendo perdurado por 25 anos, findou em 2002. Imagens registradas por diversos recursos técnicos traduzem os contrastes e as transformações ocorridas com os edifícios, as praças e as fachadas da cidade e da sua periferia. Imagens que traduzem a resistência de um povo que vive e sobrevive de formas muitas vezes estranhas e, paradoxalmente, de maneira semelhante a nós brasileiros, em muitas oportunidades. Ficava, em média, duas a três horas do dia nesse ir e vir, numa estrada esburacada, com muita poeira, em meio a um trânsito congestionado; vendo e vivendo experiências muito ricas, ouvindo histórias e estórias de pessoas a quem dávamos boléia⁴⁵. Ou então procediam do Sr. Arlindo, jovem angolano que guiou o carro e as nossas vidas durante o tempo em que lá estivemos.

A idéia para a criação da obra surgiu durante algum momento das tantas vezes em que tentava chegar à Luanda para mais um dia de trabalho e vi uma candonga⁴⁶ com a frase estampada no vidro de trás “Só Deus Que Sabe”. Essa era a tradução mais completa e mais incrível daquela experiência.



Fig. 168 — Candonga na estrada de Viana, 2006

O roteiro foi elaborado a partir das imagens capturadas em vídeo e fotografia digital, associadas às imagens de alguns programas da rede de televisão local (TPA — Televisão Pública de Angola).

Para sua execução, uma das tarefas mais importantes consistiu em elaborar um roteiro que pudesse, em um vídeo de curta duração, mostrar os matizes da experiência de se movimentar em Luanda. Além disso, queria “apresentar” aquela ci-

45. Boléia é o mesmo que carona. Esse termo é bastante usado em Luanda.

46. Candonga é nome dado ao transporte coletivo local, parecido com as “vans” brasileiras.

dade com pequenas “pinceladas”, possibilitar uma visão panorâmica sobre as diversas questões que envolvem o espaço urbano, a economia, a religião e o saneamento.

A seguir, transcrevo o roteiro que foi elaborado para a execução desse vídeo.

1 O OLHAR SOBRE A CIDADE. CÂMERA SUBJETIVA

ABRIR COM CENAS PANORÂMICAS DA CIDADE.

Engarrafamentos, Buzinas, Barulho, Estátua de Agostinho Neto.

Out doors, Ladeira, muitos carros parados e em movimento, Engarrafamento, Putos (meninos que vendem nas ruas),

Parabólica e algumas CANDONGAS. Áudio na fita 2 (8mm).

2 INSERIR IMAGENS E ÁUDIO DE PROGRAMAS DA TELEVISÃO (FITA VHS)

Propagandas e vídeo clip

3 ESTRADA P/ VIANA

O olhar segue o caminho da estrada.

Estrada livre, CANDONGAS, Pessoas. (Fita 8mm)

Mulheres carregando coisas, (FOTOS)

OUT DOOR Vestimos sua Camisola

Estrada mais movimentada, Engarrafamentos, Buzinas, Gritos, *Out doors*

CANDONGAS Áudio: fita 2 (8mm)

4 CONSTRUÇÃO DA ESTRADA DE FERRO, ESTRADA DE FRENTE,

Homens embaixo das árvores, Pessoas vendendo de tudo, os PUTOS,

Caminhões parados, carros e ônibus depredados.

CANDONGAS: Dois Amigos, Ser Negro, Virgem...

Mulheres vendendo coisas (FOTOS)

Ônibus com propaganda de CAMISINHA

MULTIDÃO / LIXO / MOINHO Áudio: fita 2 (8mm)

ESTRADA totalmente Engarrafada, Buzinas, gritos, barulho

PUTOS, Pessoas ao celular, PARÁBOLICA com pombas, CANDONGAS

Seguir a CANDONGA SÓ DEUS QUE SABE

ROSTOS de pessoas (tristeza, desolação) (FOTOS)

Fechar com a imagem da frase na Candonga: SÓ DEUS QUE SABE

Áudio: Trilha sonora



Fig. 169 — Estrada de Viana, 2006



Fig. 170 — Estrada de Viana, 2006



Fig. 171 — VENDEDORES, estrada de Viana, 2006



Fig. 172 — VENDEDORES, estrada de Viana, 2006

Brissac-Peixoto destaca questões sobre paisagens, perspectivas tradicionais, modelos do século XIX, pinturas modernas da paisagem, chegando às paisagens contemporâneas que são as cidades. A experiência da cidade é facilitadora do intercruzamento de informações, conforme suas palavras:

Cidades feitas de fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces. É a experiência da metrópole, a cidade como horizonte, que possibilita esse entrelaçamento de linguagens. (BRISSAC-PEIXOTO, 1996, p. 12).

Peixoto assim se manifesta “[...] nada mais anacrônico do que um livro sobre paisagens”. Assim inicia a sua introdução, apontando que a mídia nos leva a olhar com uma velocidade tal que perdemos o nosso olhar contemplativo. Sobre o destino de nossas imagens, ele assim o define: “[...] espectros descartáveis e sem significado”. Ao refletir a respeito das paisagens urbanas contemporâneas, elege aspectos recorrentes sobre três elementos: a janela, a nuvem e a grade. Esse é o eixo construtor do seu texto. Fazendo uma referência à Constable⁴⁷ referente à pintura de paisagem do séc. XIX, ele considera que toda a história da pintura moderna poderia ser conta-

47. CONSTABLE, John (1776-1837). Foi um dos artistas pioneiros na percepção e estudo da mudança dos efeitos da luz e condições atmosféricas na arte. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Constable. Acesso: 09 OUT. 2008.

da a partir da *nuvem*, esta como o elemento que serviu à pintura para problematizar a perspectiva e que “[...] a pintura de paisagem instaura uma nova maneira de ver o mundo” (PEIXOTO, 1996, p. 9).



Fig. 173 — DETALHES, estrada de Viana, 2006

A *janela*, segundo o autor, também surge na idade moderna, mas, ao contrário da tradição perspectivista, ela é tomada como transparente e opaca; cumprindo idêntica função das nuvens, instaurando o espaço sem profundidade nem limites, “[...] que conforma a visualidade contemporânea”. A janela proporciona o alargamento lateral do espaço, o que leva a paisagem a “[...] se converter no campo, plano e extenso, em que se articulam todas as coisas: uma grade” (Ibidem, p. 10).



Fig. 174 — DETALHES, centro de Luanda, 2006



Fig. 175 — DETALHES, Largo do KINAXIXE, centro de Luanda, 2006

Para o autor, as cidades são as paisagens contemporâneas. “O campo de intersecção de pintura e fotografia, cinema e vídeo; entre todas essas imagens e a arquitetura [...]” (Ibidem, p. 10). Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades. Resulta que: “[...] o olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa passar. Cidades sem janelas, um horizonte cada vez mais espesso e concreto [...] A paisagem é um muro” (Idem, p. 10).



Fig. 176 — DETALHE, Edifícios, Largo do KINAXIXE, centro de Luanda, 2006

Observando que “Paisagens Urbanas é uma reflexão sobre a arte definida com o lugar”, o autor faz referência à idéia do *site specific*, e, também, sobre tirar as obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos. Trata-se, segundo ele, de redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir da sua integração com outras linguagens e outros suportes. Segundo ele, a função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas e que passem a fazer parte da própria paisagem urbana (PEIXOTO, 1996, p. 13).



Fig. 177 — Artigos diversos à venda, estrada para Viana, 2006



Fig. 178 — Artigos diversos à venda, estrada para Viana, 2006

O princípio do processo seria o movimento; conexão entre dois pontos quaisquer; sem começo nem fim. Seria algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. Seria o que Deleuze definiu como a condição de estar no meio, entre as coisas. Uma espécie de “entre-lugar”, uma “zona de indiscernibilidade”, sem limites e sem fronteiras (DELEUZE, 1996, p. 201).

Peixoto fala desse “Espaço que define uma “zona intersticial”, onde não há ponto de partida; que encontra analogia nas curvas e recurvas, dobras sobre dobras do Barroco” (1996, p. 201, grifos do autor). O princípio que faz de todo intervalo o lugar de um novo desdobramento, apagando todo contorno e fronteira. Lembra que o barroco é uma *transição*.



Fig. 179 — Centro de Luanda, 2007



Fig. 180 — Ilha de Luanda, Luanda, 2006



Fig. 181 — Centro de Luanda, 2007



Fig. 182 — DETALHES, Centro de Luanda, 2007



Fig. 183 — DETALHES, Centro de Luanda, 2007

Sobre a temática, Peixoto afirma que esse entrecruzamento entre suportes e linguagens amplia o espaço da arte, e que as passagens são constitutivas da atualidade das imagens: “Uma multiplicidade de sobreposições e configurações é produzida entre pintura, cinema e vídeo — além da arquitetura. O espaço de todas estas passagens é o que ele chama de entre imagens” (Ibidem, p. 202).



Fig. 184 — VENDEDORES, estrada de Viana, próximo à linha de ferro em construção, 2006

Associando esse espaço ao meio que Kant chama de campo, Peixoto aponta para a tarefa filosófica ante a condição pós-moderna de multiplicar as descon-tinuidades, os retardamentos, as dilatações, dizendo que “[...] é no entrelaçamento das passagens, numa infinidade suspensa de movimentos e tempos, que a imagem encontra o seu lugar” (Ibidem, p. 204).



Fig. 185 — Mercado da Estalagem, Estrada de Viana, 2006

Fazendo referências a Benjamin, Deleuze e Godard, entre outros, o autor (1996) traz interessantes reflexões acerca das relações entre fotografia, cinema e vídeo. Essas reflexões, importantes para esta pesquisa, foram consideradas durante a execução do vídeo, sendo mais exploradas no Plano III, quando da execução do vídeo *Eikon*.

Para Peixoto, uma diferença no andamento das imagens, uma ruptura no ritmo linear é introduzida no vídeo pela aceleração e retardamento, assim produzindo uma multiplicidade de pontos de vista simultâneos. É este um dos efeitos mais significativos do vídeo, pois o tempo do percurso é inscrito no espaço. Outra abordagem sua apresenta que os objetos são estendidos pelo deslocamento que conserva o ponto de partida, de modo que há um entrelaçamento constante entre as coisas que estão antes ou à frente (Ibidem, p. 205-217).



Fig. 186 — VENDEDORES, Centro de Luanda, 2006



Fig. 187 — VENDEDORES, Centro de Luanda, 2006



Fig. 188 — Vista frontal de loja de griffe, Centro de Luanda, 2006



Fig. 189 — Artigos diversos à venda, estrada para Viana, 2006



Fig. 190 — Artigos diversos à venda, estrada para Viana, 2006



Fig. 191 — VENDEDORES, estrada de Viana, próximo à linha de ferro em construção, 2006

Por exemplo, no vídeo *Só Deus que Sabe*, o uso da imagem da antena parabólica faz o *link* entre as imagens que introduzem situações importantes para novas abordagens, como o problema da água, o jornal da TPA com notícias econômicas, etc. Como afirma Peixoto (1996), o vídeo instaura o fluir da imagem, opera por acoplamento e fusão: é passagem. Opera ao contrário do cinema, em que o extra campo é *off*, o vídeo integra tudo, o entorno, o lugar em que as coisas se situam — à imagem. Usa-se um *linking* de imagens: mixagem eletrônica — colagem, *wipes* ou superposição. Para o trabalho em vídeo, a questão não é mais associar imagens, mas, dada uma imagem, escolher outra que introduzirá um intervalo entre as duas. O que conta é o interstício entre as imagens. Não há mais extra campo, o exterior da imagem é substituído pelo intervalo entre os dois enquadramentos, multiplicando-se os interstícios.



Fig. 192 — VENDEDORES, Centro de Luanda, 2006



Fig. 193 — VENDEDORES, Centro de Luanda, 2006

Para Peixoto, o motor desse movimento de ida de uma imagem a outra é o pictórico, pois a pintura é o agente da passagem entre o cinema e o vídeo. De fato, para realizar a edição das imagens, verifica-se que os aspectos analisados nas imagens e suas colagens têm a ver com desenho, cor, pontos de vista, perspectivas, significados, etc.

No vídeo *Só Deus que Sabe* há essa modalidade de trânsito, como explica o autor, a passagem de uma imagem para a outra, proporcionadas pelo vídeo: o tremido, o desfocado, utilizando-se, também, a introdução de movimento em imagens fixas, com momentos de interrupção pela fotografia.

Conforme afirmação de Peixoto:

O movimento é o princípio do processo. A visão se faz do meio — entre as coisas. Mover-se entre as coisas e instaurar uma “lógica do e”. Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade: o “entre-lugar”. (PEIXOTO, 1996, p. 201)



Fig. 194 — Avenida dos Combatentes, Luanda, 2006



Fig. 195 — Avenida Marginal, Luanda, 2006

Por valiosas, essas considerações apresentadas por Peixoto foram consideradas durante todo o processo objetivando a realização do vídeo, possibilitando trabalhar com conceito e matéria, simultaneamente. Foi selecionada uma fotografia (em preto e branco) da estrada de ferro para que o vídeo fosse projetado sobre ela. Um traço matérico, uma espécie de *índice* do desenrolar dos acontecimentos. O vídeo mostra a saída do centro de Luanda, passando por ruas limpas e organizadas, carros de luxo, *out doors* com propagandas dos mais diversos tipos de produtos, lojas de *griffe*, parabólicas distribuídas em cada canto da cidade; direciona-se à estrada (asfalto) de Viana, que segue paralela à estrada de ferro em construção. Entre essas duas estradas tudo acontece. Ruas esburacadas e sujas, produtos de toda espécie sendo vendidos no meio da rua; crianças esfomeadas, mulheres equilibrando muitos produtos na cabeça e com filhos nas costas. São milhares de pessoas que surgem diariamente de todos os lugares, muitos vendendo verduras, sapatos, leite, pão, kizaka, brinquedos, roupas, bonés, rádios, tvs, etc.

Transitar naquele espaço foi, para mim, o verbo mais conjugado. Nesse transitar, criei um movimento, abri caminho, passagem (ou passagens). Efetuei mudanças internas que, talvez, só possam ser compreendidas por quem experimentou viver em terras africanas.

Em julho de 2008, o vídeo *Só Deus que sabe* foi exibido pelo crítico e historiador da arte Garcia⁴⁸ nas conferências sobre audiovisual, *Las ciudades invisibles*⁴⁹, em Buenos Aires e Montevideú.

48. Manuel Garcia, crítico e historiador de Arte, nasceu em Valencia, Espanha.

49. *Las ciudades invisibles / 2da edición / Videos sobre Arte, Arquitectura y Ciudad*, organizado pelo Centro Audiovisual de la Secretaría Académica, Secretaría de Investigación, Secretaría de Extensión Universitaria, em Buenos Aires e em Montevideú.



Fig. 196 — Fotografia em p/b (100 cm x 150 cm) e projeção da imagem do vídeo (DVD 5')



Fig. 197 — Vídeo instalação: *Só Deus que sabe*, Mostra Guard(A)res, Galeria Canizares, 2006

2.2.2 Fronteiras InVISÍVEIS

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata [...] Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém

como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1999, p. 14-15).

No segundo semestre de 2006 nasceu a proposta desse desdobramento de pesquisa⁵⁰ para participação na Mostra *RUÍNAS*, na antiga fábrica da Fratelli Vitta, situada na Cidade Baixa da cidade de Salvador. Através da pesquisa de novos elementos visuais nas imagens capturadas em Luanda, em algumas delas encontrei referências que faziam interface com elementos da fábrica em ruínas e, com a utilização de novo suporte para impressão, busquei o desenvolvimento dessa obra.

As primeiras reflexões voltadas à realização deste trabalho conduziram-me a Ítalo Calvino⁵¹ e Gaston Bachelard⁵². O primeiro, pela sua obra versando sobre as cidades. O segundo, pelo significativo trabalho com a poética, notadamente, do devaneio e do espaço, objetos desta pesquisa.

Bachelard nos propõe um estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima.

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, mas o que se conhece é apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer suspender o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. E essa é a função do espaço. (BACHELARD, 1998a, p. 28).

Encontrar as ruínas da Fábrica Fratelli Vita foi, de certa forma, resgatar uma parte da memória da minha infância. Com muita emoção, lembrei-me de minha ida diária à Escola Castro Alves, acompanhada dos meus irmãos. Morávamos a umas quadras dali e todo dia íamos caminhando para a escola, pelo passeio que fica em frente à fábrica. Antes de atravessar a rua, ficávamos alguns minutos parados, encantados, olhando as garrafinhas pelas janelas. Era mesmo mágica aquela fábrica. As garrafinhas vazias passavam por uma espécie de esteira, sendo rapidamente enchidas de refrigerante e, após, devidamente tampadas.

A lembrança daquele tempo misturou-se com as imagens recentes da experiência em Luanda. Numa cidade recém saída de uma guerra, com grande parte

50. Da disciplina Teoria e Técnica de Processos Artísticos, ministrada pela Prof^a Dr^a Viga Gordilho, na UFBA/ EBA.

51. CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Nasceu em Santiago de Las Vegas, Cuba, logo foi para a Itália. Participou da resistência ao fascismo durante a guerra, foi membro do Partido Comunista até 1956. É um dos mais importantes escritores do século XX. Publicou diversas obras, entre elas: *Seis propostas para o próximo milênio* e *Marcovaldo ou As estações na cidade*.

52. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Bachelard (1884-1962), epistemólogo francês, filósofo da ciência e da imaginação, influenciou figuras fundamentais da geração estruturalista e pós-estruturalista da era pós-guerra. Atuou como professor de física na França (1919-1930).

das construções em ruínas, as pessoas têm que sobreviver, na maioria das vezes, trabalhando em um comércio alternativo e informal. Assim, é comum encontrar garrafas de cerveja e refrigerante expostas em diversos locais, no meio das ruas e em frente das casas.



Fig. 198 — Venda de produtos diversos, centro de Luanda, 2006



Fig. 199 — Venda de produtos diversos, centro de Luanda, 2006



Fig. 200 — Venda de produtos diversos, Luanda, 2006



Fig. 201 — Venda de produtos diversos, centro de Luanda, 2006

Esse trabalho foca uma zona de fronteira entre as diferentes origens dessa memória, onde percepções diversas do mundo se confrontam, querendo dar conta do que há de comum entre as ruínas da fábrica de Salvador e as ruínas de Luanda. Uma fusão de cidades enquanto sonho e memória. São dois espaços e dois tempos que se reconstruem na experiência de relação entre um outro espaço e um outro tempo. Entre cada ponto do itinerário podem ser estabelecidas novas relações de afinidades e de contrastes que sirvam para evocar a memória.



Fig. 202 — FRONTEIRAS InVISÍVEIS. Instalação: quatro fotografias digitais s/ poliestireno, 74cm x 77 cm, fachada frontal da fábrica Fratelli Vita, 2006

Essa mostra aconteceu em dezembro de 2006, sendo a obra apresentada em fotografia sobre suporte poliestireno, e instalada nas janelas frontais da fábrica.

Em janeiro de 2007 iniciei os trabalhos para a exposição seguinte, desta vez com a intenção de realizar uma obra em fotografia e vídeo, a partir de imagens capturadas na Praia de Bom Jesus dos Pobres, no Município de Saubara, Recôncavo Baiano. Essas imagens foram capturadas, selecionadas e editadas nos meses de janeiro a março, e integram o desdobramento desta pesquisa.

2.2.3 Espelhos

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam outra coisa. (CALVINO, 1999, p. 44).

Em maio de 2007, a convite da artista plástica Marcela Costa, proprietária da Galeria Celamar, localizada na Ilha de Luanda, África, realizei uma exposição individual. Depois de um árduo trabalho de organização e divulgação, no dia 04 de maio foi aberta a exposição denominada “Espelhos”, que funcionou de 04 a 13 de maio de 2007.

“Espelhos” é uma obra composta por fotografias e vídeo, e tem como referência as *ressonâncias visuais* encontradas em um universo de imagens capturadas em dois continentes distintos: Bom Jesus dos Pobres, Recôncavo Baiano, e Morro da Cruz, Luanda, que evocam lembranças e memórias.



Fig. 203 — Mapa da região do Recôncavo Baiano

A palavra espelhos confere duplos significados que se relacionam com o aspecto mágico da imagem — a permanente condição de presença e ausência, além de imagem refletida e sombra. A série é composta por 20 fotografias sobre *phoam* com 0,65m x 0,80m e 01 vídeo com aproximadamente 5 min.



Fig. 204 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 205 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007

Esse trabalho é um desdobramento da pesquisa e se justifica pela coincidência de, em campo de pesquisa, ter encontrado em uma região litorânea de Angola o ponto de onde partiram levadas de africanos na condição de escravos para diversas localidades, inclusive para o Recôncavo Baiano, Brasil. Naquele litoral, as mulheres que vivem da cata de mariscos repetem, como num ritual, os modos de “mariscar” das mulheres do Recôncavo. Esses gestos são hábitos inseridos na rotina diária e passados de mãe para filha, por várias gerações. Separadas pelo Oceano Atlântico, essas mulheres — embora nunca se tenham visto — repetem, no cotidiano, movimentos semelhantes, muitos dos quais a nos lembrar passos de dança e que, nas imagens capturadas, podem ser vistos como se fossem reflexos de outro(s), como ocorre nos espelhos. Assim, percebe-se a presença da memória de dois povos cujos laços e traços culturais se estendem, pela relação espaço/ tempo, através da história. Esse encontro provocou o sentimento imediato de minha própria memória espelhada, uma vez que habito há muito tempo essa região da Bahia, e já vinha registrando imagens dessas mulheres marisqueiras.



Fig. 206 — EQUILÍBIO. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 207 — EQUILÍBIO. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 208 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 209 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 210 — Marisqueira do Recôncavo visita a Praia do Museu da Escravatura. Luanda, 2007



Fig. 211 — Marisqueira de Luanda visita a Praia de Bom Jesus dos Pobres, Recôncavo Baiano, 2007.

As duas imagens, identificadas nas fig. 210 e 211, foram trabalhadas em programa de edição de imagem, onde coloquei uma marisqueira de Luanda na praia do Recôncavo e uma marisqueira baiana na praia de Luanda. Nas duas composições faço uma espécie de convite para que essas mulheres se encontrem, em um outro tempo e “lugar”, no espaço virtual, no litoral da cidade imaginária de *Eikon*.



Fig. 212 — Espaço da Galeria CELAMAR, Luanda, 2007



Fig. 213 — Espaço da Galeria CELAMAR, Luanda, 2007



Fig. 214 — Exibição do vídeo *ESPELHOS*, Galeria CELAMAR, Luanda, 2007



Fig. 215 — Exibição do vídeo *ESPELHOS*, Galeria CELAMAR, Luanda, 2007

Sobre a exposição o Jornal de Angola produziu e divulgou um artigo, *Paisagem angolana e brasileira retratada em fotos* (ANEXO B), do qual transcrevo um recorte:

O quotidiano de Salvador-Bahia e Luanda assemelham-se bastante, pelo que o observador destas fotos, as tantas não sabe, se é uma imagem angolana ou brasileira”, referiu. O director do Museu de Escravatura, Simão Soundouila, disse que a similitude das imagens retratadas nas fotos sobre Luanda e Bahia, particularmente dos seus habitantes, decorre do tráfico negreiro, que provocou a ida forçada para o continente americano de muitos africanos. Acima de tudo, as fotos de Tinna Pimentel, têm, como “pano de fundo”, segundo Simão Soundouila, o retrato dos laços de amizade existentes entre Angola e Brasil. (06 MAI. 2007).



Fig. 216 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 217 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 218 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007

O historiador e crítico de arte Souindoula⁵³ (2007) escreveu um artigo sobre essa obra, sob uma abordagem crítica (ANEXO C).



Fig. 219 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007.

53. Simão Souindoula é Diretor do Museu da Escravatura, localizado no Morro da Cruz, em Luanda.



Fig. 220 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 221 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 222 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 223 — BALÉ. Fotografia Digital, 65cm x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007



Fig. 224 — MEMÓRIA. Fotografia Digital, 65m x 80cm, Praia de Bom Jesus dos Pobres, 2007

A partir dessa obra, percebi a importância da continuidade desta pesquisa, da necessidade de promover, na concepção dos trabalhos finais, a integração das diferentes relações espaço/tempo evocadas ao longo da investigação: o tempo acelerado, múltiplo, simultâneo, das comunicações, do trânsito vivido nas cidades contemporâneas, tendo como referência imagética as cidades de Luanda e Salvador; e o tempo interno, lento e contínuo da memória, desta vez explicitado com as imagens capturadas das mulheres marisqueiras dos dois lados do Atlântico.



Fig. 225 — Museu da Escravatura, fundado em 1977, Luanda, 2007



Fig. 226 — DETALHE, pia onde os escravos eram batizados antes de embarcarem



Fig 227 — Registros de cópias (1944) de documentos (originais de 1518), Leis e Regimentos de D. Manuel acerca do comércio de escravos, expostos no Museu, Luanda, 2007



Fig 228 — Registros de cópias (1944) de documentos (originais de 1518), Leis e Regimentos de D. Manuel acerca do comércio de escravos, expostos no Museu, Luanda, 2007

As imagens a seguir foram capturadas na praia situada na região do Museu da Escravatura, em maio de 2007.



Fig. 229 — Mulheres recolhendo mariscos, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007



Fig. 230 — Mulheres recolhendo mariscos, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007



Fig. 231 — Mulheres recolhendo mariscos, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007



Fig. 232 — Mulheres recolhendo mariscos, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007



Fig. 233 — Encontro Brasil / África: mulher recolhendo mariscos, com sandálias havaianas, Praia do Museu da Escravatura, Luanda, 2007

2.2.4 Algumas Considerações

Ao iniciar a pesquisa, buscava as analogias possíveis entre as imagens das duas cidades por conta das notáveis situações de espelhamento provocadas pelas origens de raízes portuguesas e pelas influências devidas às redes de comunicação e informação. Contudo, durante o trabalho de pesquisa de campo, encontrei outra forma de espelhamento que, desta vez, não traz relação com as mídias contemporâneas.

Deve-se observar, pela implicância com o desenvolvimento desta pesquisa, que o Recôncavo Baiano é uma região ligada à cultura da cana de açúcar e, durante o século XVI e o século XVII, recebeu muitos escravos originários de várias regiões da África, incluindo Angola. Percebe-se, na referida região do Recôncavo, que uma boa parte da sua população é negra ou mestiça, com acentuados traços africanos. É comum encontrarmos mulheres carregando na cabeça, de forma muito digna, mercadorias, madeira para lenha, bacias, etc., o que não acontece normalmente em outras partes do Brasil. Além disso, na região de Santo Amaro da Purificação, Município de Saubara, existe o lugarejo chamado Bom Jesus dos Pobres, onde a maior parte da população vive da pesca de peixes, caranguejos e mariscos. Lugar onde eu vivo há trinta anos.

As mulheres que pescam os mariscos, chamadas de marisqueiras, vivem e sobrevivem desta atividade. São mulheres simples que diariamente trabalham na coleta desses mariscos para alimentação da própria família e, também, para vender para outros moradores, principalmente durante o verão, período em que o número de turistas em toda a extensão praieira aumenta. Em sua maioria, são mestiças. Ao conversar com algumas delas, percebi que vivem em situação de precariedade financeira, além de outras decorrentes, mas que, graças à comercialização incipiente dos mariscos, conseguem garantir a sobrevivência de suas famílias. Elas dizem que aprenderam essa atividade com suas mães e que estas, por sua vez, aprenderam com suas avós. Quando pergunto:

— *E sua avó, quem ensinou a ela?*

E a resposta comum surge, com clareza:

— *Também ela aprendeu com a mãe dela.*

Surgiu como hipótese mais evidente que esta era uma herança passada de geração a geração, de mãe para filha, desde o tempo em que uma dessas mulheres chegou no Recôncavo, onde passaria a viver após ter sido “arrancada” de sua terra natal, a África. A ressonância visual encontrada tinha outra possibilidade. Não

se tratava mais da questão da “contaminação” percebida nas cidades, causada pelas redes de comunicação e informação. Era o ser humano integral que, com o fruto da sua memória, deixava a cultura fluir de geração em geração. Deste modo, a pesquisa encaminhava-se para outro desdobramento, que faz interface com questões mais amplas, a envolver relações com o legado deixado a partir da escravatura, ou mesmo antes dela acontecer. Traços e laços de dor e sangue, dos que ficam em África, dos que são encaminhados a uma outra experiência para além das suas raízes, dos seus referenciais, de seu espaço.

Quanto às mulheres de Luanda, nas entrevistas realizadas, disseram que recolhem os mariscos para a própria alimentação, poucas vivem de sua comercialização. Em geral, vieram do interior para a cidade no período da guerra e vivem em condições precárias de moradia, morando em casas muito simples (*musseques*) localizadas nas cercanias do Museu da Escravatura.

Essas mulheres, moradoras dos dois lados do Atlântico, realizam, no cotidiano, conforme já referido, as mesmas tarefas e de um modo tão semelhante que parecem espelhos umas das outras. O que se percebe pode ser visto sob a perspectiva de Chaves (2006), através do título de uma obra sua, “Como se o mar fosse mentira”.

Conhecer e viver no continente africano é um marco divisor na minha vida e na minha obra, pois é um forte resgate das minhas origens. Passei também a focar com mais atenção a questão da mulher que, africana ou brasileira, vive em condições desfavoráveis e que, mesmo assim, é capaz de levantar todos os dias com suficiente coragem para realizar atividades que possam garantir o sustento de sua família, apesar de enfrentar tantas dificuldades.

Durante os dois meses em que estive em Luanda, fui acordada todos os dias pelos gritos dessas mulheres chamadas de zungueiras, as quais passavam pela rua a venderem seus produtos. “GARAPAU AÊ!!! PEIXE GALO AÊ!!!” Esse era, para mim, um verdadeiro “grito de guerra”. Desde então, venho trabalhando nas imagens capturadas destas mulheres com suas crianças nas costas. Mulheres mães, mulheres guerreiras que, assim como as nossas marisqueiras, enfrentam o calor do sol todos os dias, em busca de condições para alimentar os seus filhos. A continuidade desta investigação será feita buscando resgatar os fios que teceram esta história. Em que lugares mais serão possíveis encontrar outros *espelhos*?

O próximo plano foi construído em paralelo às obras finais, tendo-se como primeira idéia trabalhar a partir das imagens coletadas nas duas cidades, com a construção de instalações que utilizam fotografias, vídeo e elementos matéricos significativos, tendo como ponto principal as referências sobre as imagens e as suas relações com as cidades, o tempo e a memória.



Plano

3

EIKON

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: mas, assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e clarabóias e celeiros, seguindo o traçado de canis, hortos, depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. “Assim — dizem alguns — confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares”. (CALVINO, 1999, p. 34, grifos do autor).



PLANO 3

EIKON

O termo *imagem* tem, em diferentes culturas, o sentido duplo (e complementar) de presença e ausência. Na língua portuguesa, o prefixo *icon* (ícone ou imagem), originário do grego *eikon*, tem o significado de efígie impressa no selo, imagem refletida, ou a sombra de uma pessoa, portanto, aventa relações com graduações de semelhança/diferença. Tanto no grego (*Eikon*), quanto no latim (*Imago*), é possível conferir duplos significados, os quais se relacionam com o aspecto mágico da imagem.

Como resultado final desta pesquisa, foi elaborada a obra denominada *Eikon*. Uma das relações propostas por *Eikon* é com o domínio do invisível, na promoção de reflexões sobre o dualismo das imagens físicas e mentais, o significado ambíguo e mutável das imagens: presença / ausência; visível / invisível; percepção e memória.

Foram produzidos dois vídeos, os quais fazem parte das instalações realizadas nos dois espaços expositivos da Galeria do ICBA (Instituto Cultural Brasil Alemanha) no período de 27 de novembro a 27 de dezembro de 2008. Esses vídeos trazem características de vídeo-arte e aspectos documentais, e, talvez por este fato, manifeste-se uma certa complexidade não só quanto ao assunto, mas também pela fragilidade das linhas que delimitam o campo específico do documentário na enorme diversidade dos vídeos. Segundo Da-Rin “[...] em princípio, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador” (2006, p. 10). Assim, considero de vital importância buscar referências sobre a utilização das linguagens audiovisuais tecnológicas, bem como acerca do surgimento do vídeo-arte. Neste Plano, inicialmente, preferi apontar algumas dessas referências que influenciaram sobretudo a elaboração dos vídeos, antes da abordagem mais direta sobre a idéia e os conceitos relacionados à sua criação.

3.1 IMAGEM CRISTAL: DO CINEMA AO VÍDEO

Decorrente de minha participação em alguns seminários e oficinas de vídeo, pude conhecer⁵⁴ inúmeras obras realizadas por diversos artistas em linguagem

54. Na Disciplina Teorias da Cultura e a realização do Estágio Docente Orientado na Disciplina Análise e Produção de Imagem, em 2007. Autores destacados: Arlindo Machado, Bia Medeiros, Brissac-Peixoto, Ken Dancyger, Lúcia Santaella, Bill Nichols, Patrícia Silveirinha, Sergei Einsenstein, Sílvio Da-Rin e Stuart Marschall.

videográfica, além de aprofundar estudos sobre alguns autores mais específicos nas áreas de cinema e vídeo, entre os quais destaco: Da-Rin (2006), Dancyger (2003), Deleuze (1995, 2004, 2005), Machado (1983, 1993, 2003, 2007), Medeiros (2002), Brissac-Peixoto (1996), Santaella (2002, 2004, 2005), Nichols (2001), Silveirinha (2007) e Einsenstein (1990).

De maneira geral, observamos que Machado (1983, 1993, 2003, 2007) possibilita, junto a Medeiros e Peixoto, um maior aprofundamento sobre questões específicas de vídeo e, ao lado de Santaella, proporciona uma visão da área de tecnologias da comunicação, em que trata da realização de projetos de pesquisa em torno das novas tecnologias em laboratórios multimídias. Nichols traz uma abordagem mais ampla sobre a linguagem videográfica, possibilitando uma nova vertente de investigação, análise e teorização para o documentário, centrado em ressaltar semelhanças e, principalmente, diferenças existentes entre os domínios empiricamente reconhecidos da ficção e do documentário. Einsenstein coloca as mais importantes questões sobre as imagens e a montagem, as quais serão abordadas nesta Dissertação, sub plano (subseção) 3.2.5 Edição visual e sonora, quando falaremos sobre a edição e a montagem do vídeo *Eikon*. Da-Rin faz observações preciosas sobre a tradição e a transformação do vídeo documentário. Além disso, tendo em vista possíveis aproximações, (re)visitei algumas obras de artistas nacionais e internacionais, tais como⁵⁵: Paik (1965), Viola (1979 a 2007), Greenaway (2007), Rouch (1958), Kogut (1991), França (1988), Medeiros (2005), Barata (2003), Parente (1976) e Zaatari (1990), entre outros.

É possível observar que a linguagem audiovisual tem evoluído e conquistado espaço cada vez maior na contemporaneidade, o que se deve, em parte, à acessibilidade quanto a custos na obtenção e ampla difusão. O vídeo acompanha a revolução da informática, o que oportuniza diferentes manifestações artísticas nas comunicações.

Inicialmente, quero destacar a importância do surrealista catalão Rouch⁵⁶ (1917). Formado em engenharia civil no início dos anos quarenta, na *École des Ponts et Chaussés*, em 1941, foi trabalhar na Nigéria, África, na construção de uma ponte no Senegal. Iniciou-se nos mistérios africanos ao ver alguns dos negros que trabalhavam na obra e, ao regressar a Paris, resolve estudar antropologia. Em 1946, quando retorna à África, realiza uma expedição em canoa, descendo o Niger. Com uma câmera na mão ele realiza o seu primeiro filme: *Au pays des mages noirs* (1946). Fez mais dois curta-metragem a respeito dos ritos dos mágicos Songhay (Nigéria): *Les Magiciens de Wanzerbe* (1948) e *Circoncision* (1949). Em 1949, ganha o primeiro prêmio no Festival Maldito, em Biarritz, com o filme *Initiation à la danse des possédés*, onde mostra

55. Nam June Paik, Bill Viola, Peter Greenaway, Jean Rouch, Sandra Kogut, Zbigniew Rybczynski, Rafael França, Bia Medeiros, Danilo Barata, Letícia Parente e Akram Zaatari.

56. Jean Rouch nasceu em Paris, em 1917.

uma mulher Songhal, do arquipélago de Tillabéri, sendo iniciada. As exigências e o rigor do filme etnográfico faziam do filme suplemento visual do livro de anotações do antropólogo, mas Rouch vai transgredir as regras, sendo considerado irrequieto e anarquista. Segundo Costa (2000, p. 1)⁵⁷, Rouch transgride ao tentar ver “[...] para lá do visível (a ciência é avessa ao imaginário), de espreitar o invisível pelas frestas da imagem, pelas sutis transparências que o filme cria.”

Costa aponta que “Rouch filma a ficção como filma o documentário: sem lá saber muito bem o que vai acontecer, o que é que vai dar a coisa” (COSTA, 2000, p. 4). Filma sempre da mesma maneira, “[...] sabendo que pode pôr um filme em risco ao preferir não manipular a verdade que ele procura” (idem). Em 1958, faz o seu primeiro longa-metragem, o filme “etnográfico” *Moi um noir* (Costa do Marfim). Esse trabalho é considerado por Godard⁵⁸ (apud COSTA, 2000, p. 4) como um marco para o cinema e uma referência para a sua própria obra.

Declara Rouch, no Jornal *Le Monde* (*L’Avant Scène*, nº 123, 1972): “[...] eu me considero ao mesmo tempo como cineasta e etnólogo. Eu acho que a etnologia é poesia. Não acredito muito nas ciências humanas, como já disse várias vezes. Afinal de contas, as ciências humanas são algo de terrivelmente subjetivo” (ROUCH apud Da-RIN, 2006, p. 149).

Ao trabalhar na produção de vídeo-arte, senti a necessidade de ainda pontuar dois revolucionários diretores de cinema responsáveis por transformações de paradigmas e que são igualmente importantes para a produção de vídeos: Eisenstein⁵⁹ e Vertov⁶⁰, considerados pela crítica os maiores representantes do cinema revolucionário construtivista. Eles encontram na montagem a base para fazer do cinematógrafo um meio que potencializa as possibilidades de intervenção política. De certo modo, o

57. COSTA, Ricardo A outra face do espelho. Jean Rouch e o “outro”. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.pdf>. Acesso: 8 ABR. 2008.

58. Jean-Luc Godard, nascido em Paris, em 1930, um dos principais nomes da “*Nouvelle Vague*”, é um cineasta francês reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico. Tomou como temas os dilemas e perplexidades do século XX. Realizou os filmes: *Vivre sa vie* (1962; *Viver a vida*), *Bande à part* (1964), *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965; *O demônio das 11 horas*), *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1966; *Dois ou três coisas que eu sei dela*), *La Chinoise* (1967; *A chinesa*) e *Week-end* (1968; *Week-end à francesa*). Nessa fase, seus filmes se caracterizam por: mobilidade da câmera, demorados planos-sequências, montagem descontínua, improvisação e pela tentativa de carregar cada imagem com valores e informações contraditórios. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard. Acesso: 13 SET.2008.

59. Serguei Mikhailovitch Eisenstein (23 de janeiro de 1898, Riga — 11 de fevereiro de 1948, Moscou) é considerado o mais importante cineasta soviético. Criou uma nova técnica de montagem, chamada montagem intelectual ou dialética. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sergei_Eisenstein. Acesso: 13 OUT. 2008.

60. Dziga Vertov (Denis Abramovich Kaufman), nascido na Rússia, em 1896 e falecido em 1954, é cineasta de documentário e de reportagens jornalísticas, além de grande precursor do cinema direto (cinema verdade). O seu filme *O Homem da Câmera* (1929) é um marco na história do cinema, como documentário *reflexivo* (Bill Nichols). Filma o cotidiano de cidades russas, principalmente Moscovo (Moscou), com criatividade e lucidez. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov. Acesso: 13 OUT. 2008.

raciocínio do filósofo Benjamin (1936) sobre a reprodutibilidade técnica da arte, considerando o cinema como a mais poderosa síntese, não só empurra a experiência estética para uma nova significação cultural da arte, mas colabora para sua aproximação com a coletividade, e conseqüentemente sua relação direta com a política. Se antes do advento das técnicas de reprodução em massa a arte e a literatura tinham estruturação e acesso destinados às elites, com a reprodutibilidade técnica ela se aproxima naturalmente das questões políticas e culturais das massas. É sob essa ótica que os artistas soviéticos compreendiam o poder de transformação social que acompanha essa nova configuração histórica da arte, sobretudo do cinema (Da-RIN, 2006).

Eisenstein, ao trabalhar como ator e cenógrafo de teatro, descobre no cinema as possibilidades de embarcar na imagem em movimento. Em seu texto *Montagem das Atrações* (1923), ele defende que o princípio de descontinuidade no teatro e no cinema é sua natureza revolucionária. Eisenstein opõe-se radicalmente ao projeto literário do realismo do século XIX, acreditando que a arte revolucionária não cabia nos limites da narrativa linear, mesmo que esta apresentasse um conteúdo progressista, na percepção de que o construtivismo oferecia o “choque” como método artístico para tirar o espectador de sua passividade. Ele estuda os procedimentos da recepção da imagem e seus efeitos na dinâmica psicológica, afirmando que o cinema, pelas suas inerentes possibilidades técnicas, a sua força política, deveria se opor à natureza da narrativa literária. Desse modo, funcionando como porta-voz da revolução proletária, o cinema deveria ser baseado na justaposição de imagens que intercalavam pequenas manifestações de agitação e propaganda política, resultando em uma combinação criativa entre elementos diferentes, que pelo primado da montagem eram convertidos num sofisticado espetáculo popular (EISENSTEIN apud MACHADO, 1983).

Em 1924, o exemplo prático do seu método condicionado pela montagem se deu com a obra *A Greve*. No entanto, o exemplo antológico da tensão através da descontinuidade é a obra-prima *O Encouraçado Pontekim*. Tendo como tema a Revolução de 1905, a história política russa é revista dentro da poética de imagens que não estabelecem verdades acabadas, mas leva o espectador a pensar junto com essas imagens. Assim, o fio imagético desenvolvido obedece a uma argumentação inspirada na dialética marxista, as imagens seguem uma estrutura de tese, antítese e síntese. Além disso, podem ser somadas as referências a diferentes concepções estéticas, que se estendem do futurismo à arte japonesa. Ao possibilitar o choque da imagem, estabelece por sua vez um choque ainda maior nas formas de consciência do espectador (DELEUZE, 2004). No Plano III, (seção 3.2.5 Edição visual e sonora) desta pesquisa, voltaremos de forma mais específica às questões sobre vídeo, montagem e edição.

Já o cineasta Vertov iniciou suas atividades durante a revolução russa (1905), quando eram escassos quaisquer incentivos ao cinema. Vertov contribuiu

para o desenvolvimento da montagem cinematográfica em um sentido diferente de Eisenstein, pois comanda o movimento cine-olho, de natureza documental. Sob sua ótica, o cinema documentarista seria a superação da ficção enquanto categoria de uma cultura decadente. O cineasta define sua teoria através de uma proposta de captação do real, apropriando-se de materiais já filmados, e alterando e redefinindo o significado das imagens através da montagem. Este se torna o método utilizado para formar seqüências que se misturam ao ritmo das imagens cotidianas, em que a vida é em si mesma uma montagem. Em seu método, ele idealiza a *câmara oculta*, capaz de filmar a realidade sem alteração. Porém, no método de Vertov, na construção ou na reordenação de imagens, é impossível a neutralidade ideológica do olhar (DELEUZE, 2004, p. 116).

Quero ainda registrar a importância do diretor inglês Greenaway, que, além de cineasta, foi um apaixonado pelas artes plásticas, o que explica o motivo de todos os seus filmes estarem relacionados direta ou indiretamente com o universo das artes. Em *Nightwatching* (2007), ele toma por tema um dos quadros mais conhecidos do pintor holandês Rembrandt, *Ronda Noturna*. O filme não constitui uma biografia de Rembrandt, não há fidelidade na cronologia ou na reconstrução dos fatos, ou mesmo na caracterização da personalidade do artista. Conforme alguns críticos de cinema, o filme não tenta recriar a estética dos quadros de Rembrandt, não há referências à questão da luz, por exemplo. No filme, o diretor mostra uma estética própria, rebuscada ou referencista. Não demonstra qualquer simpatia particular por Rembrandt, oferece-nos antes uma idéia de que sua intenção baseava-se em criar uma oportunidade de discutir o quadro referido e as artes plásticas, de modo geral. Para a crítica cinematográfica, *Ronda Noturna*, de Greenaway, tem pouco a ver com *Ronda Noturna* de Rembrandt. O diretor Greenaway mostra um cinema teórico, em que as cenas pouco articulam entre si. Em certo momento, a visão da tela *Ronda Noturna* de Rembrandt é oferecida para contemplação do espectador. O filme aponta o motivo pelo qual o quadro incomodou na época, através da utilização de voz em *off*, que comenta em profundidade a imagem, o papel dessa obra na história das artes plásticas, bem como os elementos específicos que retratam a ironia e o cinismo no retrato da nobreza da época.

Para muitos críticos, o filme discute teoria e história da arte, sendo transformado em suporte de discurso, em imagem enquanto reflexo da imagem. Em entrevista⁶¹, Greenaway (2007) declarou que seus primeiros filmes eram acadêmicos, intelectuais, estruturalistas e pós-modernistas. Segundo ele, “[...] os filmes eram sobre a própria linguagem do cinema”. Godard (2007) apresenta ser o cinema “[...] a verda-

61. GREENAWAY, Peter. Entrevista dada ao cineasta paulistano Philippe Barcinski para a edição de outubro da *Revista BRAVO*. Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>. Acesso: 03 OUT. 2007.

de a 24 quadros por segundo”. De certo modo, os filmes eram “[...] sobre paradigmas, sobre a noção dos frames entrando no cinema, muito atual e fashion, pois estávamos falando de estruturalismo no começo dos anos 60” (idem).

Questionado sobre a tão falada “morte” do cinema, Greenaway responde que, para ele, “[...] o cinema nunca esteve vivo”. Tudo o que foi visto até então foram “[...] 130 anos de texto ilustrado”. Ele diz que em todo filme é possível observar que o diretor segue o texto, “[...] pois todas as histórias, todas as tramas e narrativas vieram da livraria, seja você o Scorsese, o Godard, o Spielberg, o Almodóvar, quem você quiser... Todos os filmes começam com texto e não com imagens” (idem, 2007). Greenaway, por ser ligado às artes plásticas, atua como pintor, ele considera a imagem como prioridade, e justifica: “[...] o cinema é sobre imagens e não sobre textos”. E mais: “[...] a maioria dos cineastas é visualmente analfabeta”, desconhece “[...] a tradição de 8 mil anos de pintura” (idem, 2007).

Greenaway⁶² é considerado um dos artistas realizadores multimídia. A televisão, no entanto, por desenvolver-se em uma plataforma mais inventiva, experimental e abrangente, possibilita a fusão multimidiática. Essa é também a opinião de Godard⁶³, um dos primeiros cineastas a migrar do cinema para a TV, e que considera a televisão como o único lugar que pode reformular uma utopia, tal como foi a utopia do livro, para ele o vídeo faz a mistura de imagens e palavras. Em algumas obras, Greenaway aposta no desenvolvimento do tempo narrativo em simultaneidade. Para estes artistas, não há atualmente o descompasso, mas passagens invisíveis, reversíveis entre a narrativa e a autobiografia do eu, o auto-retrato, implicando também que haja mais passado a ser narrado. Eles consideram que agora tudo é linguagem imediata⁶⁴. O surgimento do vídeo expandiu o formato da linguagem, não levando em conta apenas a vídeo-arte, mas conceitos como tempo e espaço, pois, diferentemente do cinema, a televisão é detentora da instantaneidade que nos aproxima do tempo real.

Normalmente, a designação do termo vídeo-arte é atribuída a Paik⁶⁵, ao realizar a obra *Café Gogo* (1965). Porém, mais do que uma descoberta técnica, o seu nascimento coincide com o lançamento no mercado, pela Sony, da telecâmera portátil e do vídeo gravador. Em 1969, Paik (apud COUCHOT, 2003) descobre o

62. Peter Greenaway (País de Gales, 1942) é cineasta, autor e artista multimídia britânico. Foi criado em Londres, estudou como pintor por quatro anos antes de começar a trabalhar com filmes, em 1966, dirigindo obras experimentais. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Peter_Greenaway. Acesso: 03 OUT. 2007.

63. Jean-Luc Godard (Paris, 1930), cineasta, criador de um cinema vanguardista e polêmico, tomou como temas e assumiu como forma, de maneira original e quase sempre provocadora, os dilemas e perplexidades do século XX. Além disso, é também um dos principais nomes da “Nouvelle Vague”, assim como Truffaut. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard. Acesso: 02 SET. 2008.

64. Peter Greenaway e o cinema pós-moderno. Disponível em: <http://www.justoaqui.com.br/6>. Acesso: 15 DEZ. 2007.

65. Nam June Paik (1932/2006), músico e artista sul-coreano, trabalhou em diversos meios de arte, sendo freqüentemente creditado pela descoberta e criação do meio conhecido como videoarte.

feedback, entusiasmando-se com “[...] as possibilidades sem fim que este oferece no vídeo”. Afirmar Couchot que o [...] anel retroativo constituído pela tela eletrônica e a câmara virada para a tela [...] inspiraram Paik, na obra *Tv Bouddha* (COUCHOT, 2003, p. 136).

Em geral, a arte vídeo estabelece relações complexas com os domínios artísticos, notadamente com o cinema e a televisão. Acredita-se que o motivo seja devido à característica de ser uma linguagem híbrida, possuindo uma vocação expressiva e narcísica, além de formalista. De certo modo, é com as artes plásticas que a arte-vídeo mantém relações mais estreitas.

Ao tratar sobre a questão das imagens geradas eletrônica ou digitalmente, observa-se que as práticas que fazem uso das chamadas “novas” tecnologias favorecem o questionamento iniciado com a arte moderna — cujo marco se deu em 1922, com a Semana de Arte Moderna — quanto ao lugar da representação e do sujeito. Contudo, operam com uma mudança que diz respeito à relação estabelecida com o próprio corpo e com o deslocamento do enfoque nas possibilidades de percepção para enfatizar as próprias sensações. De certo modo, a atribuição de um sentido tátil às cópias, em oposição ao sentido ótico original, foi dada por Benjamin (1936) e, também, por MacLuhan, para quem há um “[...] retorno aos valores perdidos da época pré-Gutenberg, a partir do declínio da razão ocidental analítica anunciado pela nova tecnologia” (MacLUHAN apud SILVEIRINHA, 2007, p. 2)⁶⁶.

Observa-se que os meios eletrônicos e digitais possibilitam a manipulação das imagens o mais amplamente possível, favorecendo a abertura de novos campos de produção cultural, inclusive em criação de objetos, sem que haja relação com referenciais anteriores. Há uma tendência abstracionista que se reflete no questionamento e redimensionamento do lugar da representação e do sujeito.

Conforme visto no Plano 1, os cânones da representação foram rompidos há muito tempo. No cinema, com a *vanguarda européia* e, depois, com o *underground americano*, encontra-se uma arte totalmente experimental, em que não há vinculação a um real preexistente. E favorece as mudanças na percepção das imagens a partir de experiências mais radicais, como a intervenção direta sobre a película (riscos, pinturas ou colagens) e a sua posterior projeção. Entretanto, é com a inserção do computador que há, efetivamente, uma transformação nas imagens produzidas por processos óticos, a exemplo da fotografia, do cinema e da televisão. São as imagens digitalizadas, transmudadas em números, armazenadas em banco de dados, para, em algum tempo posterior, serem acessadas, transmitidas, manipuladas, confundindo, assim, suporte e mensagem.

66. Patricia Silveirinha é professora da Universidade Nova de Lisboa e autora de *A Arte Vídeo: Processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html>. Acesso: 15 SET. 2007.

Desse modo, a tecnologia torna viável a produção infinita de imagens sem que haja preexistência delas como tal, uma vez que a sua imaterialidade permite uma potencial atualização nos diversos meios. Rompem-se, assim, os antigos conceitos de reprodutibilidade, cópia e original. A reprodutibilidade, então, passa a ser baseada na geração de cópias a partir de uma matriz (numérica) única. A imagem, ao ser digitalizada ou virtualizada, possibilita que a informação contida na matriz possa ser armazenada e acessada em um banco de dados, o que permite a atualização, além da realização de um número infinito de cópias sem perda de qualidade.

Sob esta ótica, Silveirinha (2007, p. 3) observa que “[...] a informação audiovisual, contida numa cópia de milésima geração, é exatamente a mesma contida na matriz de primeira geração: nem um pixel a mais ou a menos”. Assim, trata-se de aceder a informação disponível em um banco de dados e não de copiar. No sentido lato, conforme afirma Silveirinha (ibidem, p. 4, grifos do autor), a abstração “[...] toma conta do ‘último reduto’ de referencialidade ou representatividade material que o cinema dominante e a fotografia mantêm ao longo deste século. Sai do domínio estrito das artes para invadir a cultura popular”.

Silveirinha aponta, de maneira geral, as principais tendências às práticas do vídeo, através das diferenças e relações entre eles. Ao estabelecer três grandes domínios —, vocação antitelevisiva, vocação narcisista e vocação formalista do vídeo — ela orienta para que se dedique atenção particular às interpenetrações possíveis entre o vídeo e o cinema experimental.

Marshall⁶⁷ (1979 apud SILVEIRINHA, 2007) distingue duas grandes categorias de obras em vídeo efetuadas por artistas nos Estados Unidos. A primeira ela designa de *synaesthetic abstraction*⁶⁸ (2007, p. 4). Integra a segunda o documentário diário e pessoal, frequentemente tendendo ao psicodrama. Na tendência de “[...] evitar a representação, promove a mistificação das formas de produção de imagens” (idem).

Na categoria do documentário pessoal existe o que Marshall (1979) considera uma subcategoria possível de ser caracterizada como “vídeo narcisista”. Na Europa são consideradas duas categorias: uma preocupada com as possibilidades tecnológicas e o processo de duração das imagens. A outra se centra nas convenções da representação televisiva. Assim, Marshall (1979) distingue quatro categorias que agrupam tendências diferentes daquilo que tem sido designado como *vídeo-arte*. Contudo, para Silveirinha, não se deve fazer a distinção entre a Europa e os Estados

67. Stuart Marshall, nascido em Manchester, 1949, estudou Arte e Música e trabalha com vídeo desde 1975; realizou, entre outros, o documentário *Desire*, e, os filmes *Bright Eyes*, em 1984, e *Comrades in Arms*, em 1990.

68. “*Synaesthetic abstraction*” é o termo utilizado para referir a geração eletrônica de imagens abstratas com uso de sintetizadores vídeo e colorizadores de imagens, conforme explica Silveirinha (2007, p. 4).

Unidos. Informa existirem apenas três categorias, as quais coincidem com a vocação anti-televisiva, a vocação narcisista e a vocação formalista do vídeo.

Por partilharem da mesma tecnologia, o vídeo e a televisão têm uma relação complexa entre si. Enquanto o vídeo explora uma série de estratégias na tentativa de demarcar seu território, ao efetuar críticas aos mecanismos e processos da televisão de massas institui-se como uma “anti-televisão”. Afirmar Silveirinha (2007) que, para a arte vídeo, o período dos anos sessenta é marcado como um período de crítica social de modo a problematizar sobre o lugar da representação na televisão. Além disso, é questionada a integração de novas formas de transformação e manipulação de imagens.

O vídeo quer negar o realismo da televisão, assim como a objetividade de qualquer imagem, valorizando e explorando as características do meio eletrônico. O vídeo-arte torna visível a materialidade do meio, faz uso dos ruídos, granulosidade, hipercoloração, deformação espacial, sobreposição, aceleração e desaceleração das imagens. De certa forma, procura, segundo Silveirinha (2007, p. 6), redimensionar a própria relação espacial do aparelho televisivo, redefinindo o seu espaço e a interação. Pode-se observar isto nas instalações vídeo em que se utiliza o aparelho de televisão como objeto escultórico, estendendo-se os limites do ecrã da tv, de forma a criar uma relação envolvente como o espectador, proporcionando uma relação sensorial com os objetos expostos e as imagens projetadas. Se o aparelho de televisão encontra-se fora do seu ambiente habitual (casa), há efetivamente uma mudança na consciência da postura passiva frente ao monitor, o que favorece, além da percepção do objeto ocupando outro espaço, também a sua relação com esse espaço.

O vídeo pode virtualmente desconstruir a ordem espaço/temporal. Para Silveirinha (2007, p. 5) ele tem o “[...] potencial para participar na deslegitimação da funcionalidade das ações e das narrativas de causalidade. Pode questionar a ordem natural das coisas através da qual, e onde, a legitimação se baseia”. Como exemplo, ela cita o artista Nam June Paik, que joga com a materialidade do aparelho de televisão, realizando instalações com o uso do monitor sem imagens, em posições invertidas, como objetos de escultura. Desta forma, há uma “[...] descontextualização do uso habitual do monitor, o que desmistifica a sua neutralidade e objetividade” (SILVEIRINHA (2007, p. 6). Além disso, para a autora, há no vídeo-arte uma tendência à crítica social dos conteúdos veiculados pela televisão.

Krauss⁶⁹ argumenta que a arte vídeo é narcisista em suas bases. Afirmar Silveirinha que, para Krauss, “[...] a auto-reflexividade própria da arte vídeo opõe-se à reflexividade característica das tendências eminentemente modernas, aproxima-a das estratégias pós-modernas” (KRAUSS apud SILVEIRINHA, 2007, p. 7).

69. KRAUS, Rosalind. Vídeo: *The Aesthetics of Narcissism*. In: DUTTON, E. P. *New Artists Video*. New York: Editora Battcock Gergory, 1978. (KRAUSS apud SILVEIRINHA, 2007, p. 7).

Importantes questões surgem a partir dessa espécie de “nova abstração” dos meios eletrônicos e digitais. A esse respeito, Couchot observa que “[...] a imagem numérica se apresenta sob uma grande variedade de aspectos, porém, por mais diferentes que sejam, as imagens possuem duas características essenciais: são calculadas pelo computador e capazes de dialogar com quem as cria ou quem as olha”. (COUCHOT, 2003, p. 160).

As questões colocadas fazem referência à subjetividade que faz uso da tecnologia. Segundo Silveirinha, através da mediação tecnológica, “[...] a memória, a consciência e a percepção distanciam-se do ‘real’ e centram-se apenas na percepção subjectiva do Eu individual” (2007, p. 8, grifos do autor).

Daí a tese, segundo a qual a arte vídeo — ainda mais do que o cinema ou, pelo menos, naquele baseado em processos químicos — está em condições de demonstrar que o verdadeiro referente de uma imagem não é a realidade, naturalisticamente entendida, mas uma série de outras imagens: imagens mentais; ou imagens situadas, para utilizar as categorizações de Saussure, num eixo paradigmático. (SILVEIRINHA, 2007, p. 8).

De fato, o tratamento de imagens filmadas em vídeo pelo computador oferece ao artista inúmeras possibilidades, entre as quais a desreferenciação da imagem. O referente da imagem deixa de ser a realidade e passa a se constituir na própria materialidade do meio, torna-se numérica, cujo constituinte básico é o *pixel* (*picture element*), o qual permite a manipulação estrutural de imagens de vídeo em seus valores de cor, forma, luminosidade, tamanho, isoladamente e/ou em movimento.

Desta maneira, a imagem do vídeo digital deixa de ser fechada e se abre para a manipulação dos seus elementos e abandona a idéia da imagem enquanto retrato da realidade, definindo-se na direção da *desintegração* e da *abstração* das formas, onde realidade e imaginário se confundem. Sendo geradas pela soma da memória humana com a memória do computador, resultam em imagens abstratas, mentais, imaginárias e plásticas. Além disso, a imagem digital possui a característica de ser híbrida, possibilitando a absorção de fotografias, animações, grafismos, som, textos, objetos interativos. Ressalte-se que o fato do computador ter a capacidade de codificar tudo o que pode capturar, seja real ou imaginário, faz com que as imagens sejam todas convertidas para um outro tipo de discurso, cuja relação espaço / tempo é própria do vídeo. De certo modo, uma vez que permite a convergência e releitura de todas as outras linguagens, o vídeo digital poderia ser visto como uma linguagem em potencial. A idéia é contestada por Machado que, refletindo sobre o assunto, trata do *vídeo e sua linguagem* (MACHADO, 1997, p.188).

Machado diz que a polêmica sobre a “linguagem” do vídeo pode indicar certa maturidade dos videastas. Porém, o fato do vídeo herdar da televisão o seu aparato tecnológico levou-o a herdar também “[...] certa postura parasitária em relação

aos outros meios [...]”. (Idem). E é nesse ponto que “[...] a vídeo-arte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias” (idem).

Mais recentemente, com a generalização da procura de uma “linguagem” específica, o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). (MACHADO, 1997, p. 188, grifos do autor).

Todavia, o autor sinaliza para que procuremos entender corretamente o que chamamos de “linguagem” no universo das formas audiovisuais. Para ele, o termo “linguagem”, de inspiração lingüística, pode confundir-se com as chamadas línguas naturais (verbais) e dar origem a uma compreensão equivocada do vídeo como “sistema signifiante” ou como “processo de comunicação”. No universo do vídeo, se há “uma gramática”, afirma Machado (1997, p. 189), “[...] não tem o mesmo caráter normativo da gramática das mensagens verbais”. Para ele “[...] nunca se pode dizer que um recurso esteja “errado”, pois não existe, em lugar algum, uma tábua de valores, uma gramática normativa que estabeleça o que se pode e o que não se pode fazer em vídeo” (1997 p. 189, grifos do autor). Entre outros, cita como exemplos: o brasileiro Antunes, o americano Serra⁷⁰, que “[...] utilizaram predominantemente geradores de caracteres para a produção de vídeos nos quais constam apenas textos para serem lidos” (MACHADO, 1997, p. 189-190).

O vídeo é um sistema híbrido, que opera com códigos significantes distintos importados do cinema, do teatro, da literatura, do rádio e da computação gráfica, “[...] aos quais acrescenta alguns recursos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra”. Observa ainda que “[...] esse talvez seja o ponto-chave da questão” (Ibidem, 1997, p. 190).

O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua “especificidade”, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. Com

70. ANTUNES, Arnaldo; SERRA, Richard. Arnaldo Antunes (São Paulo, 1960) é músico, poeta e artista visual, brasileiro, ex-integrante do grupo de rock Titãs. Em suas principais áreas de atuação artística, a música, a poesia e a arte visual, demonstra a influência de sub-gêneros modernistas ou pós-modernistas; realizou em linguagem multimídia a obra *Nome* (1993). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arnaldo_Antunes. Acesso: 13 OUT. 2008.

Richard Serra, escultor norte-americano, nascido em 1939 no estado da Califórnia, é um artista ligado aos escultores minimalistas tais como Donald Judd e Frank Stella. É conhecido também por colocar em confronto a obra e o espaço público; recentemente tem feito trabalhos de grande escala em aço. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Serra. Acesso: 13 OUT. 2008.

exceção de certos trabalhos pioneiros e já envelhecidos da vídeo-arte, que consistiam apenas na exploração de efeitos de *feedback* de vídeo, e que hoje poderíamos considerar exemplares raros de *vídeo puro*, a mídia eletrônica opera numa fronteira de interseção, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza e homogeneidade. (Ibidem, p. 190, grifos do autor).

Para Machado (1997, p. 192), o vídeo surge em meados dos anos 60, “[...] quando a crença em uma gramática “natural” ou “específica” para os meios audiovisuais já se encontrava em decadência”, uma vez que até mesmo o modelo de cinema baseado em Griffith, dominante por cerca de 50 anos como “[...] uma espécie de estrutura básica do aparato signifiante”, começa a ser questionado e negado pela *nouvelle vague* francesa, o *underground* norte-americano e os cinemas novos que surgem em todo o mundo. Sob essa ótica, Machado afirma que, diante da diversidade das experiências em vídeo-arte, “[...] a questão de uma linguagem “natural” ou “específica” para o vídeo nunca encontrou um terreno muito fértil para germinar”. (Ibidem, p. 192).

Quanto à vocação narcisista do vídeo, isto advém do fato do mesmo possuir características técnicas e funcionais que dispensam qualquer intervenção de terceiros, permitindo o estabelecimento de uma relação pessoal e autônoma entre o utilizador e a tecnologia. Pode, assim, funcionar como um diário eletrônico, onde é permitido ao artista colocar-se de forma mais íntima, explorando as possibilidades e expondo as suas fraquezas, fantasias, memórias. O vídeo torna-se um meio expressivo, por excelência, no domínio das tecnologias de imagem.

As obras de Parente⁷¹ (1976) na Bahia e de França⁷² (1988), em Porto Alegre, por exemplo, podem ser apontadas pela vocação narcísica, com exposição de rosto e corpo, muitas vezes nus e, em vários casos, em ações de auto-sacrifícios, o que permite a interação com o espectador. Assim, os comportamentos artísticos são preferidos às obras, deslocando a “aura” do objeto para o artista, numa dessacralização da arte que, segundo alguns teóricos entre os quais Machado, favorece a fetichização/histerização do artista (1988).

O que nos interessa na obra de França é a experimentação de alternativas criativas voltadas à ficção videográfica. Suas narrativas são experimentais, com ausência de sincronia entre som e imagem, diálogos invertidos (de trás para frente), uso de diferentes texturas de cores / preto-e-branco, exploração de contraste entre cortes

71. Letícia Parente nasceu em Salvador (1930) e faleceu no Rio de Janeiro (1991). Participou das mais importantes mostras de videoarte brasileiras, no Brasil e no exterior (anos 70). Expôs individualmente no MAM/RJ, *Medida* (1976). Participou do *Projeto Vermelho*, da FAAP, São Paulo, com o objeto-instalação *Constatação* (1986); e do *Projeto Arte Postal*, na 16ª Bienal Internacional de São Paulo, 1981.

72. Rafael França nasceu em Porto Alegre (1957) e morreu em Chicago (1991). Formado em artes plásticas pela ECA/USP, tornou-se mestre em artes pela The School of the Art Institute of Chicago (1985). Tem uma obra videográfica das mais coerentes e sistemáticas de toda a arte eletrônica brasileira. Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Rafael+Fran%C3%A7a>. Acesso: 13 OUT 2008 e www.pucsp.br/~cos-puc/arlando/video.htm. Acesso: 13 OUT. 2008.

rápidos e lentos, seqüências inteiras apresentadas quadro a quadro (como se fossem projeções de slides), *faux raccords*⁷³ com planos seccionados em plena duração de uma frase, imagens desfocadas. Em *O Silêncio Profundo das Coisas Mortas* (1988), por exemplo, conta uma história de amor e traição entre dois amantes homossexuais, onde presente e passado, realidade e memória, experiência e desejo são misturados e contaminados pela intromissão do social, do urbano (a cidade, o trânsito, o carnaval) na intimidade dos amantes.

Aponto alguns trabalhos realizados pelo Grupo de pesquisa *Corpos Informáticos*, do qual faz parte a artista Medeiros, desde 1998⁷⁴. Neste grupo, a artista realizou várias performances e quatro exposições individuais. Nos últimos anos, este Grupo teve a performance em telepresença como foco principal de pesquisa. Em diversos países, os membros do grupo, outros artistas e aleatórios visitantes do ambiente da rede mundial de computadores buscam relações e interações performáticas, geralmente com o enfoque no corpo e seus questionamentos na atualidade. Realizados em tempo real, via rede, os trabalhos são performances efêmeras. Os registros, fotos, vídeos, chats e arquivos das telepresença capturados no computador são trabalhados e transformados em outras obras independentes.

Segundo Medeiros, o grupo começou com um trabalho envolvendo artes plásticas, cênicas e música. A maior parte dos trabalhos do grupo foi feita em vídeo e, como alguns dos integrantes do grupo foram para outros países, surgiu o trabalho feito pela internet. Em 1996, começaram a desenvolver a linha de pesquisa em web-arte, e, em 1998, foi ao ar o www.corpos.org, juntamente com a performance em telepresença.

A obra em videoinstalação *Ctrl C_CtrlC I*, realizada pelo Grupo na galeria Fayga Ostrower/FUNARTE, em 2005, integrando o projeto Athos Visuais, contém algumas idéias com base em registros de telepresença. O processo escolhido para a captura de imagens foi o da microfotografia. Foram tiradas fotos de um único corpo em diferentes posições, com aproximação tal que permitisse captar detalhes, com a intenção de evidenciar e transformar esse corpo. O corpo foi ampliado, cortado, picotado e remontado. Na instalação, uma linha fina de 5cm de altura, contínua, rasgava

73. *Faux raccords* significam falsas conexões. Esse termo é usado em referência à montagem descontínua do cinema moderno. Disponível em: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Raccord_\(cin%C3%A9ma\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Raccord_(cin%C3%A9ma)). Acesso: 13 OUT. 2008.

74. Bia Medeiros, pós-graduada em Artes e Ciências da Arte pela Universidade Paris I de Sorbonne e Pós-doutorada no Collège International de Philosophie de Paris, em 1999 (Bolsa VIRTUOSE/MINC.), é Professora do Departamento de Artes Visuais/Instituto de Artes da Universidade de Brasília, coordenadora do colegiado do mestrado em Artes, UnB e do colegiado do VIS, além de consultora *Ad Hoc* CAPES, em 2000. Realizou várias performances e quatro exposições individuais, utilizando a performance em telepresença, exposição de fotografias e mostra de vídeos. Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/12%20ok%20poeticas%20atuais%20revisadorevisado.html>. Acesso em: 02 SET. 2008.

a parede branca e revelava-se em carne e pele ao espectador que se aproximasse. A obra foi complementada utilizando-se uma televisão com o vídeo criado a partir dos trabalhos com as fotografias, o qual revelava esse corpo intervisto e também funcionava como recurso para jogar com o olhar do espectador. Assim, utilizando um ângulo subjetivo, era recriado o olhar do observador, que deslizava sobre a linha contínua. Em outros momentos, no vídeo, o corpo bidimensional das fotos retomava a tridimensionalidade, através da intervenção da câmera. Havia um pulsar da imagem na tela onde o real é recriado pela imagem da imagem⁷⁵.

Ainda como exemplo de artista cuja obra videográfica tem o corpo como foco temático, pode-se citar o artista baiano Barata⁷⁶ (2003). Sua investigação, segundo o próprio artista, trata “[...] do corpo, suas inscrições e seus acontecimentos, buscando atingir uma maior compreensão dos processos performáticos e videográficos, por meio de quatro vídeo-instalações desenvolvidas entre 2000 e 2003 em Salvador”. O artista afirma que o conceito do seu trabalho é apresentar o corpo com suas cargas sociais, econômicas e históricas implícitas.

Já o artista libanês Zaatari (1990) apresenta alguns dos temas de seus trabalhos, entre eles a sexualidade, mudança de hábitos e padrões. São trabalhos que têm um caráter de depoimentos diários. Respondendo a uma entrevista⁷⁷, diz que “[...] ao trabalhar com temas como sexualidade e normas sociais, buscava falar sobre os desafios do pós-guerra, sem falar diretamente sobre a reconstrução ou a guerra”. Ele considera que seja responsabilidade do artista trazer à tona informações sobre o ambiente sociopolítico que o rodeia. De certo modo, para ele, “[...] é como escrever a história com um tom pessoal, já que somos testemunhas de determinadas situações. Em países em desenvolvimento, a arte pode ser um dos poucos meios de contar tais histórias” (ibidem, 2004).

A vocação formalista do vídeo determina de duas formas, conforme afirma Silveirinha, a sua relação privilegiada com os procedimentos iniciados nas artes plásticas e no cinema experimental:

Uma primeira, cujo enfoque é a própria tecnologia e materialidade do meio: o importante não é produzir mais uma imagem, mas manifestar o processo da sua produção, revelar as modalidades da sua percepção através de novas proposições. Esta idéia está ligada às posições modernas de Greenberg, à Arte *Minimal* e a algum cinema experimental, nomeadamente o cinema estrutural. (SILVEIRINHA, 2007 , p. 9, grifos do autor).

75. Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/12%20ok%20poeticas%20atuais%20revisadorevisado.html>. Acesso: 02 SET. 2008.

76. BARATA, Danilo. *O corpo como inscrição dos acontecimentos*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Salvador, Brasil, 2003.

77. ZAATARI, Akram. Entrevista: *A Arte da Reconstrução*, para Hélio Hara, em NOV. 2004. Disponível em: Associação Cultural Videobrasil. http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=37925&cd_idioma=18531. Acesso: 05 JUL. 2007.

Como exemplo, são citados os trabalhos iniciais de Paik (1968 apud SILVEIRINHA, 2007). Segundo declaração do próprio artista, não era a imagem que o interessava, mas “[...] a fabricação da imagem: as condições técnicas e materiais da sua produção ou, dito de outra forma, a exploração vertical e horizontal”⁷⁸. (PAIK, 1979 apud SILVEIRINHA, 2007, p. 9).

Uma segunda, que se interessa pelo ‘para além’ da realidade, através do estudo da forma, do inautêntico, do abstracto ou da sensação, e que estabelece ligações com algumas correntes e autores vanguardistas, designadamente Kandinsky, o Suprematismo, o Neoplasticismo e com algumas das vanguardas cinematográficas (nomeadamente Fischinger e a escola abstraccionista americana). Pode encontrar-se exemplificado nos trabalhos de Bill Viola e nas obras de Larry Cuba, Jane Veeder, Ronald Pellegrino e Vibeke Sorensen, entre outros, embora estes, apesar de partilharem alguns pressupostos, sejam autores muito distintos no que diz respeito aos seus procedimentos e resultados. (SILVEIRINHA, 2007, p. 9-19, grifos do autor).

O artista norte americano Viola⁷⁹ é considerado um pioneiro no vídeo-arte, sendo reconhecido internacionalmente. Por mais de 35 anos ele vem criando *video-tapes*, vídeos-instalações, *performances* em música eletrônica e programas para televisão. As novas tecnologias e o cinema experimental sempre foram suas principais preocupações. Seus trabalhos já ficaram expostos nos principais museus e galerias do mundo, sendo respeitado por grandes artistas e cineastas. Viola envolve o espectador na imagem e no som, empregando avançadas tecnologias; utiliza o vídeo para explorar os fenômenos dos sentidos como via de autoconhecimento. Seu trabalho, cujo foco é a experiência universal do nascimento humano, da morte, tem raízes tanto na arte ocidental quanto na oriental, bem como nas tradições espirituais do Zen Budismo, Sofismo Islâmico e o misticismo Cristão. Usando pensamentos subjetivos e memórias coletivas, seus vídeos voltam-se para uma audiência larga, permitindo que os espectadores experimentem o trabalho diretamente, de forma pessoal. Em *The Reflecting Pool*, Viola (1979) trabalha com a noção de espaço e tempo.

Dentre os artistas contemporâneos revisitados, encontrei, na obra da artista e cineasta brasileira Kogut⁸⁰ (1991), características interessantes, com possíveis pontos de contatos com o trabalho videográfico que desenvolvo. Entre outras, considero importantes as obras: *Passaporte Húngaro* e *Parabolic People*.

78. Paik, Nam June, *Entretien avec Nam June Paik*, *Cahiers du Cinéma*, 299, Abril, 1979, pp. 12. (apud SILVEIRINHA, 2007, p. 9).

79. VIOLA, Bill. Nasceu em NY, 1951. Desde 1970 tem criado vídeos, vídeos-instalações, performances e programas de tv. As novas tecnologias e o cinema experimental sempre foram suas principais preocupações. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bill_Viola. Acesso: 13 OUT. 2008.

80. KOGUT, Sandra (Rio de Janeiro, 1965). Artista que trabalha com vídeo-arte, documentários e ficção, seu trabalho caracteriza-se por experimentos de edição não-linear e por abordar temas envolvendo questões sociais. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Sandra_Kogut — 19k. Acesso: 21 AGO. 2007.

Na obra *Parabolic People*, Kogut (1991) faz uma interessante abordagem sobre o momento atual. Aborda aspectos tais como: identidade, multicultural, simultaneidade, depoimento, documental, retrato e, diluindo fronteiras físicas territoriais, torna presente a interconexão virtual entre pessoas de origens e línguas diferentes. Concebido e realizado levando em conta as possibilidades trazidas pela edição digital, o vídeo *Parabolic People* engaja-se numa caligrafia de múltiplas camadas, na qual várias línguas podem ser reunidas em abordagem concomitante, permitindo que a palavra se torne imagem e vice-versa.

Para esse vídeo, Kogut instalou cabines com câmeras em espaços públicos em cidades como: Rio de Janeiro, Paris, Tóquio, Dakar, Moscou e Nova Iorque. Convidou pessoas dos vários países para ficarem a sós com uma câmera durante 30 segundos. Desse modo, as pessoas prestam seus depoimentos sobre diversos assuntos. As cenas vão se acumulando na tela conforme vão se encerrando, entrando em *loop* assim que terminam. Além dos vídeos simultâneos, também são exibidos alguns quadros com texto em movimento. Kogut faz questionamentos acerca da veracidade do que se vê na televisão; e se o que está sendo transmitido faz parte do universo dos telespectadores. Em outros quadros, são discutidos assuntos como o bairrismo, o racismo e a globalização. A edição digital permitiu acumular numerosas imagens dentro do quadro da tela da televisão e levou quatro meses para chegar ao seu formato final de quarenta e cinco minutos. Nessa obra, cada camada vibra em relação às outras, o que favorece infinitas conexões e associações mentais. Há uma construção formal não linear da narrativa que possibilita a saída para uma multiplicação dessa narrativa, quando cada camada traz um nível preciso de sentido.



Fig. 234 — *Parabolic People* de Sandra Kogut, Rio de Janeiro, fragmento de 9 min, 1991. Formato original: Betacam. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sandra_Kogut. Acesso: 15 OUT. 2008.



Fig. 235 — *Parabolic People* de Sandra Kogut (1991) Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?>. Acesso: 15 OUT. 2008.

Outro ponto de aproximação com a obra de Kogut é a utilização de procedimentos de manipulação da imagem na fase de pós-produção, característicos da

atividade videográfica. Em *Parabolic People*, as pessoas que aparecem no vídeo não estão em contato entre si, todavia a soma das imagens dessas pessoas cria um painel amplo da humanidade. Ao reunir diferentes maneiras de expressão, a artista cria uma linguagem visual que resulta dos encontros das pessoas, as quais interagem com as demais que assistem ao filme. Utiliza a linguagem falada (inglês, russo, japonês, francês, português, alemão e espanhol) e escrita (latim, japonês), sendo adicionados outros elementos, tais como: imagens, símbolos, logomarcas, palavras escritas à mão, e, também, associa rostos das pessoas e o ambiente que as cerca. A obra é trabalhada de forma metafórica e abstrata, provocando no espectador a percepção de um universo onde há desconstrução da linguagem, onde a palavra se torna imagem e vice-versa. Do mesmo modo, insere sons no campo visual, pois criam imagens mentais. Ocasionalmente, para descrever o seu projeto, a artista afirma que seu objetivo era criar uma “[...] anti-Babel eletrônica”.⁸¹

Os pontos de aproximação com a obra de Kogut têm a ver com o uso de imagens, símbolos e marcas encontrados nas cidades, com a estrutura não linear, a manipulação da imagem na edição, o não uso do texto e a forma de usar o som. O meu discurso, em geral, é construído com imagens, contudo utilizo algumas palavras encontradas nas paisagens urbanas (em placas, *graffiti* em muro, *out door*) como forma de propor um contraponto, provocar reflexões, ou simplesmente direcionar o olhar do espectador. Além disso, tenho trabalhado os sons de forma a provocar sensações, emoções e imagens mentais, cujo exemplo é a obra em vídeo *Só Deus que Sabe*, detalhada no Plano II, além da obra *Eikon*.

Encontrei, também, na obra do fotógrafo brasileiro Guerra⁸² (2004; 2006) alguns aspectos que podem ser considerados como pontos de contato com essa pesquisa. Conheci em Luanda esse fotógrafo nascido em Pernambuco e com residências em Salvador e Luanda há bastante tempo. Em entrevista, realizada em seu escritório localizado em Luanda, Guerra relatou algumas circunstâncias de sua vida que o levaram a trabalhar naquela cidade, num período em que ainda havia guerra na região. Segundo o fotógrafo, conhecer Luanda provocou nele uma per-

81. *ESCREVENDO COM IMAGENS: PARABOLIC PEOPLE DE SANDRA KOGUT*, Ana Teresa Jardim Reynaud, Universidade do Rio de Janeiro — UNIRIO, Doutora em Comunicação. Material obtido pela internet, *Morpheus — Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, Ano 01, n. 01, 2002 — ISSN 1676-2924.

82. GUERRA, Sérgio. Nascido em Recife, morou em São Paulo e no Rio de Janeiro, estabeleceu-se em Salvador nos anos 80. Desde 1997 passou a viver entre Salvador e Luanda, convidado pelo governo de Angola para desenvolver um programa de comunicação para o país. Tornou-se um dos raros fotógrafos estrangeiros a registrar todas as 18 províncias angolanas, montando um acervo com cerca de 85 mil fotos. É autor de cinco livros de fotografia, como “Parangolá”. O trabalho da exposição “Salvador Negroamor” (2007) é fruto das andanças de Guerra em bairros da periferia de Salvador e em comunidades de Angola Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,011309630-E16581,00.html>. Acesso: 15 OUT. 2008.

cepção mais aguçada da Cidade de Salvador. Conforme seu relato, durante um longo período ele realizou um trabalho de coleta de imagens em Angola e, mais especificamente, na Feira do Mercado São Paulo, naquela localidade. Em paralelo, trabalhou com imagens da Feira de São Joaquim, em Água de Meninos, Salvador. Como resultado desse trabalho, Guerra realizou a mega exposição.⁸³ *A céu aberto* pelas ruas, praças e avenidas de Salvador, tendo como centro do evento a Feira de Água de Meninos. Na ocasião da entrevista, recebi dele o convite para acompanhá-lo durante uma manhã ao Mercado SP de Luanda, sendo possível registrar o seu trabalho fotografando os feirantes. Em janeiro de 2007, registrei a sua obra instalada na Feira de São Joaquim em Água de Meninos.



Fig. 236 — Sérgio Guerra fotografando no Mercado São Paulo, Luanda, 2007



Fig. 237 — Sérgio Guerra fotografando no Mercado São Paulo, Luanda, 2007



Fig. 238 — Imagens da exposição de Sérgio Guerra, Feira de São Joaquim, Salvador, 2007

83. A exposição *Lá e Cá* foi realizada em janeiro de 2007.



Fig. 239 — Imagens da exposição de Sérgio Guerra, Feira de São Joaquim, Salvador, 2007

O enfoque da obra de Guerra a respeito da semelhança física entre as populações de Luanda e Salvador, principalmente com a série *Salvador Negro Amor*, oportuniza uma interface com o meu trabalho.

Guerra divide com Antunes a autoria de *Parangolá: o Paradoxo da Redundância* (2004). Trata-se de uma série de fotografias tendo como tema as parabólicas existentes em Luanda. No texto que compõe o livro, Antunes (2004, p. 86-87) diz: “As antenas, que se alastram e “se proliferam sem nenhum controle de natalidade, são reflexo de uma contradição.” (grifos do autor). Para Guerra, revelado na paisagem através da profusão de parabólicas, está o entusiasmo do povo angolano com a possibilidade de acesso às diversas fontes de informação e de conexão com o mundo: “[...] depois de um longo período de censura e restrição de informação, consequência do regime colonial português e de dezesseis anos de tentativa de uma experiência marxista-leninista, o país vive uma economia de mercado, sonha com a universalização e integração” (GUERRA, p. 9-10).

Guerra aponta para o fenômeno registrado na cidade de Luanda decorrente da proliferação de antenas de diversos formatos e tamanhos, de rádio, televisão, internet e telefone, nos prédios, nas casas, nas paredes, nas lages. Lembra que tudo isso evidencia um grande paradoxo e que se pode relacionar esse fenômeno ao “[...] socialista que faz da antena um troféu para afirmar o sinal da sua riqueza”. Ou “[...] o colonizado que tem no acesso à informação uma conexão para o mundo, em detrimento da informação local”. Ou ainda “[...] o socialista que não consegue absorver o conceito básico de condomínio”⁸⁴ (ibidem, p. 10).

84. Texto original publicado em *Parangolá: O Paradoxo da Redundância*, de Sérgio Guerra, Edições Maianga, 2004. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,OI1294843-EI6581,00.html>. Acesso: 25 SET. 2008.



Fig. 240 — Imagens do livro *Parangolá: o Paradoxo da Redundância*, 2004.



Fig. 241 — Imagens do livro *Parangolá: o Paradoxo da Redundância*, 2004.

Destaco a importância dos estudos teóricos sobre os diversos aspectos relacionados com a imagem, em geral, e com a imagem digital, em particular, realizados em paralelo com as atividades destinadas à produção do vídeo *Eikon*, os quais favoreceram que os trabalhos caminhassem sempre permeados de prática e teoria, em uma realização consciente do processo criativo.

3.2 *EIKON*: CIDADE INVISÍVEL

Kublai: Não sei quando você encontrou tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha impressão é que você nunca saiu deste jardim.

Polo: Todas as coisas que vejo e faço ganham sentido num espaço da mente em que reina a mesma calma que existe aqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo farfalhar das folhas. No momento em que me concentro para refletir, sempre me encontro neste jardim, neste mesmo horário, em sua augusta presença, apesar de prosseguir sem um instante de pausa a subir um rio verde de crocodilos ou a contar os barrios de peixe salgado postos na estiva.

Talvez este jardim só exista à sombra das nossas pálpebras cerradas e nunca tenhamos parado: você de levantar poeira nos campos de batalha, e eu, de negociar sacas de pimenta em mercados distantes, mas, cada vez que fechamos os olhos, no meio do alvoroço ou da multidão, podemos nos refugiar aqui vestidos com quimonos de seda para avaliar aquilo que estivemos vivendo.

Talvez do mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do Grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora.

(CALVINO, 1990, p. 95)

Uma noite, após muitas horas seguidas de trabalho, em que via e revia cada esquina da cidade de Luanda através das imagens capturadas em câmeras digitais de fotografia e de vídeo, adormeci e sonhei. Estava em uma rua de Salvador conversando com uma pessoa e resolvi pegar um táxi para retornar à casa. Entrei no carro, informei o endereço ao motorista e voltei a conversar com a pessoa que me acompanhava. De repente me dei conta que estávamos trafegando por uma rua de Luanda. Muito nervosa, alertei o motorista: — *Senhor, por favor, não estou em Luanda, estou em Salvador, o senhor tem que me levar para casa.* O homem respondeu que era isso mesmo que ele fazia, estava me levando para o endereço que lhe havia dado. Voltei a conversar com a minha acompanhante e, uma vez mais, dei-me conta de que estávamos circulando pelas ruas de Luanda. Acordei banhada de suor, assustadíssima.

Emocional e psicologicamente, não me ausentei da Cidade de Luanda desde o primeiro dia em que a conheci até o presente momento em que escrevo este texto, embora dela tenha me deslocado fisicamente. Em minha mente e no sentimento, as imagens de Luanda se mistura(va)m com as imagens da Cidade do Salvador durante todo o tempo.

Bérgson (1999 apud DELEUZE, 2007) demonstra constante interesse pelos fenômenos de memória, sonho e amnésia, além dos fenômenos de “*déjà-vu*”, invocando algo análogo à aceleração cinematográfica.

Segundo Deleuze,

A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Porém, Bergson as põe em relação, não mais com imagens-lembranças particulares, mas com lençóis de passado fluídos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Se nos reportarmos ao esquema precedente de Bergson, *o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou o “invólucro extremo” de todos os circuitos.* (DELEUZE, 2007, p. 73, grifos do autor).

Durante todo esse tempo, sinto-me vivendo em um universo paralelo, impossibilitada de separar ruas e avenidas, viadutos e pontes, semáforos, placas, pessoas nas ruas, mulheres e crianças. Enquanto experiência vital, tudo é intransferível, uno: *Imagem-lembrança, imagem-memória, imagem-tempo, imagem-movimento.* Dessa forma, a partir desse sonho nasceu naturalmente a idéia para a criação da cidade de *Eikon*, obra final desta pesquisa.

3.2.1 *Poiésis*



Fig. 242 — Pôr do sol em *Eikon*

Era outono quando “vi” *Eikon* pela primeira vez. A cidade estava envolta em cor acinzentada. Nunca vira pôr do sol mais belo. Ao refletir, tornava mais dourada a lua recém surgida no céu. Talvez seja o *cacimbo*⁸⁵ que intensifica a cor dessa cidade, das memórias que ciosamente conservo. Essa cidade, construída por imagens, matéria e memória, traz em si a idéia de outros tempos, quando não havia o oceano separando territórios. Dizem alguns terem sido os deuses que resolveram dividir os territórios com mares, criando assim os continentes. Desde então, o viajante, ao chegar a *Eikon*, depara-se não com uma, mas com duas cidades, de forma que parecem refletidas, tal qual num espelho. Assim como nas *Valdradas* de Calvino, nada acontece na primeira que não se repita na segunda. É assim que em *Eikon*, cidade imaginária, o habitante diariamente busca o reflexo de si mesmo, às vezes nos espelhos das águas da praia, em outras, é a tela da televisão o espelho onde ele busca a sua própria imagem.

Caminha-se pelas ruas de *Eikon* sem saber ao certo onde se está. Há a cidade-matéria, feita de edifícios, avenidas, pessoas, carros, engarrafamentos, antenas, palácios, igrejas e lixo. A outra é a cidade-imagem, feita de símbolos e signos, risos, cheiros, e também de medo e fome. Pode ser que o viajante, ao dobrar uma esquina, já caminhe por outro ponto da cidade espelhada, porque uma reflete a outra, ponto a ponto. Passo a passo. Entre matéria e imagens, não há fronteiras.

Sem sair de suas casas, quase permanentemente os habitantes de *Eikon* se visitam. Suas conversas nem sempre podem ser ouvidas, pois são os seus pensamentos que se conectam no espaço. Seja nas estradas, ruas e avenidas, ou nas malhas das suas redes, milhões de pessoas existem movidas pela busca de viver

85. *Cacimbo* é o termo usado pela população luandense para designar o período que antecede o inverno e que causa uma espécie de névoa acinzentada, deixando a cidade de Luanda com as cores aparentemente desbotadas.

suas histórias. Nas esquinas de *Eikon*, a unidade se dá com a diversidade. Podem ser encontrados, lado a lado, edificações antigas, seculares, e os mais arrojados prédios em ferro e vidro. Há casas e igrejas sem parede, sem teto, junto a moradas de esfu-ziante beleza e imensamente ricas em detalhes e acabamento. Há também carros e pessoas que andam como que suspensas no céu, em passarelas imperceptíveis ao nosso olhar.

Transformam-se as regras, as teorias, os métodos, os paradigmas. A filosofia responde ao múltiplo, ao rizoma deleuzeano, sem que haja referência a um qualquer, pois Tudo é *coextensivo a tudo*. A sensação é de que não há objeto ou sujeito; nada tem começo nem fim; o que há é o meio, o entre, a ação, o devir. Direções movediças, multiplicidade que não varia as dimensões sem mudar de natureza em si mesma. *Desterritorialização e reterritorialização* de signos, símbolos e códigos. Múltiplas camadas, sobreposição, inversão e reversão. Assim é a cidade de *Eikon*.

3.2.2 Obra Eikon

Para a obra *Eikon*, optei por realizar uma grande Instalação. Considerada a poética artística, esta linguagem permite grande variedade de suportes e uma gama de possibilidades, que em sua realização pode integrar recursos de multimeios (videoinstalação). Esta abertura de formatos e meios faz com que esta modalidade se situe de forma confortável na produção artística contemporânea, uma vez que a Arte Contemporânea tem como característica o questionamento do próprio espaço e do tempo.

Duchamp⁸⁶ (1915) e os ambientes surrealistas podem ser considerados os precursores dessa linguagem, sendo os responsáveis pelo caminho percorrido pelo Objeto Artístico até a Instalação. Na década de sessenta, os artistas passaram a questionar os suportes tradicionais da arte e fazer trabalhos que no futuro ficariam conhecidos como Instalações. A apropriação de espaços e o questionamento da arte em suas modalidades convencionais, pintura e escultura, apoiavam-se na Arte Conceitual e nos meios anartísticos. Cita-se, como exemplo, a Arte Ambiental, de Oiticica⁸⁷ (1960). De certo modo, a obra contemporânea é efêmera, absorve e cons-

86. DUCHAMP, Marcel (1887 – 1968). Pintor e escultor franco-americano, associado ao movimento Dadaísta e Surrealista, é um dos precursores da arte conceitual, tendo introduzido a idéia de *ready made* como objeto de arte. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp. Acesso: 14 OUT. 2008.

87. OITICICA, Hélio (1937 – 1980), Pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas, é considerado por muitos um dos artistas mais revolucionários de seu tempo; sua obra

trói o espaço à sua volta, ao mesmo tempo em que o desconstrói. A desconstrução de espaços, de conceitos e idéias está dentro da práxis artística da qual a Instalação se apropria para se afirmar enquanto obra. Em essência, a Instalação é a construção de uma verdade espacial em lugar e tempo determinados. É presença efêmera que se materializa de forma definitiva apenas na memória. No caso da fruição estética da Instalação, o sentido de tempo é o não-tempo. A fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra *in loco*, permanecendo a seguir como recordação. Na contemporaneidade, a Instalação tornou-se mais complexa, com ênfase na espetacularidade e interatividade com o público.

Apresentada na Galeria do ICBA, entre 27 de novembro a 27 de dezembro de 2008, como resultado final desta pesquisa, *Eikon* é uma obra que tem como proposta um mergulho na dualidade do mundo imagético, um olhar além das aparências, em busca do (in)visível, do que remonta às origens. Trata-se de uma Instalação construída por uma série de fotografias e duas vídeo-instalações, que têm como referência as imagens capturadas nas duas regiões: Salvador (Brasil) e Luanda (Angola). São imagens que evocam lembranças, fusão entre percepção e memória. A concepção da obra tem como idéia central refletir sobre as relações imagem, tempo, cidade e memória, a partir das analogias encontradas nas imagens capturadas nas duas cidades.

Na primeira vídeo-instalação, faz-se referência ao tempo não linear, dinâmico e confuso, inerente à paisagem urbana, com imagens *linkadas* por semelhanças e contrastes, num jogo difuso e disperso, ora harmônico, ora dissonante. Parabólicas, sinais de trânsito, passarelas, placas, avisos, publicidade, varais com roupas penduradas. A cidade se mostra e se desnuda através dos seus signos. Na segunda, o tempo repetitivo e cadenciado da imagem-memória, com imagens *linkadas* por traços de semelhança, traz um resultado harmônico de gestos que se repetem e se propagam pelo tempo, indefinidamente.

Eikon é uma obra cuja referência apóia-se em *ressonâncias visuais* encontradas em um universo de imagens de dois continentes distintos. Além de privilegiar o centro das referidas cidades, também foram capturadas imagens do Recôncavo Baiano, em Bom Jesus dos Pobres, e na região do Morro da Cruz, no litoral da cidade de Luanda, desde 2005 até 2008. O objetivo é criar possibilidades, de modo que o fruidor possa perceber os significados ambíguos e as metáforas propostas pelas imagens; estimular o olhar além das aparências, e que sinaliza para a necessidade de rever o papel das imagens em uma sociedade, na promoção de reflexões sobre os valores e os sentidos que as imagens carregam, a partir das referências culturais e históricas.

3.2.3 Vídeo

O vídeo *Eikon* baseia a sua estética na utilização da elipse, na metáfora, na ambigüidade e na negação em mostrar os labirintos narrativos que são pistas para seguir um relato clássico. Essa técnica de abordagem, que pode sugerir estranhamentos, requer do espectador um outro olhar, não sujeito à ilusão de identificação com ações lógicas e encadeadas. Parte da construção do universo poético requer (provocar) um movimento entre forma e conteúdo. No vídeo, o discurso é construído através de imagens e trilha sonora, trabalhada passo a passo com a edição do vídeo.

Por um lado, em Angola, por conta dos meios de comunicação, principalmente a televisão, pessoas imitam a moda e o jeito de falar dos brasileiros. É o mundo virtual que contamina e provoca mudanças de comportamento. Por outro, em uma região litorânea de Angola (lugar de onde saíram africanos escravizados para diversos lugares, inclusive para a Bahia), algumas mulheres vivem da pesca de mariscos e o fazem desde tempos imemoriais, do mesmo modo que o das mulheres do Recôncavo Baiano. As mulheres marisqueiras baianas realizam os gestos aprendidos pela cultura oral (ou visual), passados de mães para filhas por várias gerações. Separadas pelo oceano, essas mulheres que nunca se viram executam diariamente movimentos semelhantes, muitos dos quais lembrando passos de dança e que, através das imagens capturadas, podem ser vistos como se fossem espelhados. Assim, percebe-se a ambigüidade nas imagens encontradas, originada ora pelas ondas eletromagnéticas dos canais de televisão, ora pela memória de dois povos cujos laços culturais se estendem, ou ainda pela relação espaço / tempo, mantido ao longo da história.

Compreendo que o objetivo principal da imagem é estabelecer relações com o mundo, com a realidade e que a ambivalência das imagens endógenas (mentais) e imagens exógenas (físicas), que interagem em vários níveis diferentes e é inerente à humanidade. Além disso, ao promoverem uma relação viva entre o homem e seus símbolos, as imagens tornam-se portadoras de valores, sustentando as ligações entre o homem e suas raízes históricas e culturais.

3.2.4 Roteiro

Para a execução dos vídeos, seguimos as seguintes etapas: criação da *sinopse* (uma breve idéia geral da história), o argumento (conjunto de idéias que formam o roteiro, com as ações definidas em seqüências, as locações e os personagens) e o roteiro. Contudo, realizamos os devidos ajustes por se tratarem de obras em vídeo

arte, e que não têm uma estrutura narrativa dramática. Apoiada em experimentos possibilitados e favorecidos pelo equipamento digital e pela edição *não-linear*, busquei tratar da relação imagem e tempo na cidade de *Eikon*.

3.2.4.1 *Eikon* 1

O fio condutor para a elaboração do vídeo partiu das analogias visuais entre as imagens capturadas nas cidades de Luanda e de Salvador, tendo como proposta reflexiva a relação entre a imagem e o tempo. Os encontros e (des)encontros que vivemos na contemporaneidade. O “tempo” (des)sincronizado vivido nas cidades, “entre imagens” diversas, nos diversos pontos da cidade matérica (ruas, avenidas, pontes e viadutos). Também circulamos pelos pontos da rede da cidade virtual, com a captura de imagens pela tv e internet. Para construir a cidade virtual de *Eikon*, as imagens foram escolhidas pelas semelhanças e pelos contrastes (forma, cor, conceito).



Roteiro 1


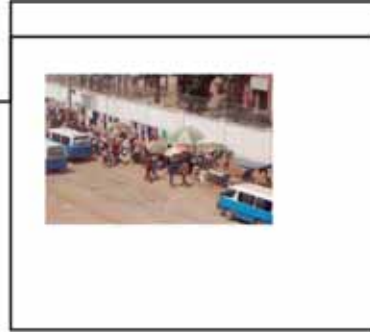
O vídeo inicia com a simulação da chegada do visitante à cidade de *Eikon*. Com câmera aberta, panorâmica, vê-se uma rua movimentada e barulhenta. As zungueiras dão o seu grito de guerra e saem a caminhar pelas ruas da cidade. Essas mulheres são as indicadoras de ações no decorrer do vídeo. As cenas a seguir mostram o movimento das pessoas, o trânsito, o comércio nas ruas, o câmbio (de dinheiro) em plena rua, as pessoas e o uso do celular. São seqüências feitas com imagens das cidades de Salvador e de Luanda, escolhidas de forma a criar uma continuidade tal que podem ser vistas como uma “outra” cidade, ou a mesma, pelas semelhanças encontradas. Em algumas cenas, há pontos de contato com as cidades de origem, com a intenção de estabelecer a dúvida ou a incerteza sobre a real origem de tais imagens, de onde elas realmente vieram. A trilha é trabalhada com música selecionada acrescida de sons procedentes das ruas (buzinas, gritos, sons de motores de automóveis).



No *Storyboard* 1 insere-se a seqüência de imagens relativas às cenas principais do vídeo. São aproximadamente 8:47 minutos de duração. Durante esse tempo, há 4 variações no ritmo da obra.



Na 1ª parte, seqüências 1-7, chega-se à cidade de *Eikon* de forma etérea. Abre com uma cena de rua com movimento de pessoas, carros, barulhos de todo tipo. Duas zungueiras dão seu grito de guerra enquanto as cenas de rua acontecem. Usou-se o efeito de aceleração da velocidade. A trilha é trabalhada em cima dos sons de rua: buzinas, gritos, conversas.



Storyboard		Projeto: EIKON Cidade	Direção: Tinna
Roteiro:	Desenho:	Cena: Sequências. 1-6	Pg. 1
Data:	Versão:		

	
Sequência 1	
<p>Imagem: dois retângulos coloridos (azul claro e azul escuro)</p> <p>Retângulos modificam-se. Aparece imagem de área colorida indefinida</p> <p>Simulação de voo sobre um lugar: Eikon</p> <p>AUDIO: Trilha entra com uma música</p>	

	
Sequência 2	
<p>Zoom in: Imagem vai se definindo, nuvem</p> <p>Abre em panorâmica: rua, movimento, trânsito</p> <p>AUDIO: Som de buzinas, pessoas falando</p>	

	
Sequência 3	
<p>Zunqueiras gritam para vender os produtos</p> <p>Zunqueiras saem com bacias na cabeça e o bebê nas costas</p> <p>Mulheres levam o espectador pelas ruas da cidade</p> <p>AUDIO: Som da rua e gritos das mulheres</p>	

	
Sequência 4	
<p>Câmera abre na rua, aproxima-se de mulher que tenta atravessar.</p> <p>Câmera fecha na criança.</p> <p>AUDIO: Trilha trabalhada com o som das ruas</p>	

	
Sequência 5	
<p>Câmera abre em outras cenas de rua</p> <p>Uso do efeito de velocidade acelerada</p> <p>Plano médio: aproximação nas vendas de produtos</p> <p>AUDIO: Trilha trabalhada com o som das ruas</p>	



	
Sequência 6	
<p>Câmera aberta: sequência com vendedores, comércio</p> <p>Uso do efeito velocidade acelerada e reduzida.</p> <p>Zoom in: mulher fritando e mulher fazendo churrasco</p> <p>AUDIO: Trilha trabalhada com o som das ruas</p>	

Fig. 243 — Storyboard 1











Storyboard		Projeto: EIKON Cidade	Direção: Tinna
Roteiro: Tinna	Desenho:	Cena: Sequências 7-12	Pg. 2
Data:	Versão:		
			
Sequência 7		Sequência 8	
Câmera aberta/ alta: mulheres se multiplicam Câmera fecha: mulheres com crianças		Close na mercadoria Zungueira coloca mercadoria no chão, a criança é alimentada	
ÁUDIO: Trilha trabalhada com sons da rua		ÁUDIO: Melodia e som da rua	
			
Sequência 9		Sequência 10	
Zungueira sai andando rápido. Efeito: velocidade Sinal de Trânsito: aberto e fechado Close: Sinal de Trânsito, Placas de Rua, Propagandas		Câmera aberta: Homens fazem câmbio e vendem celular Câmera fecha: Pessoas tentam atravessar rua Close: carros passam rápido. Efeito velocidade	
ÁUDIO: Melodia e som de rua		ÁUDIO: Som das ruas, trânsito, buzinas, pessoas	
			
Sequência 11		Sequência 12	
Close: pessoas e vendas Câmera aberta: rua, movimento Zoom em carros em movimento		Close: Sinaleira aberta e fechada Close: detalhes, edifícios, trânsito, out door	
ÁUDIO: Melodia e som de rua		ÁUDIO: Melodia e som de rua	

Fig. 244 — Storyboard 1

Storyboard		Projeto: EIKON Cidade	Direção: Tinna
Roteiro:	Desenho:	Cena: Sequências 13-18	Pg. 3
Data:	Versão:		

			
Sequência 13		Sequência 14	
<p><i>A cidade e as esquinas</i></p> <p><u>CLOSE: sinaleira</u> Câmera abre em RUAS Fecha em Pontos de Transporte e de Vendas ÁUDIO: Melodia e sons de rua</p>		<p><u>CLOSE: luminoso com propagandas</u> Trânsito, ruas, out doors</p> <p>ÁUDIO: Melodia e sons de rua</p>	

			
Sequência 15		Sequência 16	
<p><u>Panorâmica: Ruas, sinais de trânsito</u> Foco nas pessoas ÁUDIO: Melodia e sons de rua</p>		<p><u>RUAS, trânsito, pessoas, detalhes</u></p> <p>ÁUDIO: Melodia e sons de rua</p>	













			
Sequência 17		Sequência 18	
<p><i>A cidade e seus poetas</i></p> <p><u>Panorâmica: Trânsito, praças, monumentos</u> Close: mão de C Alves, fusão c/ mão de Agostinho Neto Câmera aberta: Agostinho Neto ÁUDIO: Melodia e sons de rua</p>		<p><u>Close: Vendedores de rua</u> Panorâmica: paisagem urbana Efeito aceleração da velocidade: imagens das ruas ÁUDIO: Melodia e sons de rua</p>	

Fig. 245 — Storyboard 1

Storyboard		Projeto: EIKON Cidade	Direção: Tinna
Roteiro: Tinna	Desenho:	Cena: Sequências 19-24	Pg. 4
Data:	Versão:		

			
Sequência 19		Sequência 20	
<i>A cidade fala</i>		<i>Câmera aberta: foco na sinaleira</i>	
Panorâmica: vista da cidade		imagens trânsito, carros e pessoas na passarela	
Publicidade, Luminoso,		Efeito velocidade acelerada	
AUDIO: Melodia e sons de rua		AUDIO: Melodia e sons de rua	

			
Sequência 21		Sequência 22	
<i>Pessoas que andam no céu</i>		<i>A cidade adormece</i>	
Imagens trânsito, carros		Vista da cidade: dia e noite	
Pessoas na passarela		Trânsito, chuva	
Efeito velocidade acelerada		Efeito velocidade acelerada	
AUDIO: Melodia e sons de rua (baixo)		AUDIO: Melodia e sons de rua (baixo)	





			
Sequência 23		Sequência 24	
<i>A cidade sonhada</i>		<i>Efeito de voo, saída da cidade</i>	
A cidade se torna espelhada		Aparecem os créditos	
Carros andam no céu		AUDIO: Melodia fecha a trilha	
Efeito velocidade acelerada			
AUDIO: Melodia e sons de rua (baixo)			

Fig. 246 — Storyboard 1

Na 2ª parte, seqüência 8, uma zungueira alimenta o seu filho. Foi utilizada para esta cena uma série de fotografias. A trilha é trabalhada com uma melodia específica, com sons do barulho da cidade ao fundo. É um ritmo mais lento, de descanso.

Na 3ª parte, seqüências 9-18, uma zungueira anda rapidamente e a movimentação da cidade continua de forma intensa, com intensificação das situações de trânsito, publicidade, sinaleiras. Foi utilizado o efeito de aceleração da velocidade. A trilha entra com uma melodia e a mixagem, com os sons das ruas.

Na 4ª parte, seqüências 19-24, vê-se a cidade e a passagem do tempo, a cidade torna-se espelhada, surgindo imagens da cidade sonhada. A trilha sonora trabalha o tempo todo com essas referências.

3.2.4.2 *Eikon 2*

Para essa vídeo-instalação, o espaço da sala foi coberto por areia. Na parede frontal, foi usada uma imagem da Praia de Bom Jesus dos Pobres (1,50m por 2,00m). Sobre essa imagem foi projetado o vídeo que contém as imagens de mulheres marisqueiras do Recôncavo Baiano e da Praia do Museu da Escravatura (Luanda). O vídeo tem duração de 4:04 minutos e traz como construção sonora um ritmo mais lento e cadenciado. Tratou-se da relação imagem e tempo, imagem-lembrança, imagem-memória.

Roteiro 2

O vídeo inicia com a imagem da maré totalmente cheia. A maré vaza, em plano médio, surge a primeira marisqueira (B) trabalhando na recolha dos mariscos. A câmera aproxima-se da marisqueira. Utilizando imagens em vídeo e fotografia, segue a seqüência em que a marisqueira pára e observa algo no espelho d'água. A câmara faz um *zoom* lento e mostra, em *close*, a mão que procura algo na água. *Close* na mão aparece a outra marisqueira (A) mariscando. Câmera abre em uma paisagem onde três marisqueiras estão recolhendo os mariscos. Com a utilização de fotografias, a câmera aproxima-se dos mariscos e são misturadas as imagens das mabangas⁸⁸ e dos bebe fumos. As imagens são repetidas e multiplicadas, sensação de *déjà vu*, como *flash* de memória. A trilha dá a sensação de continuidade, repetição, embalo de melodia de ninar, apoiando a idéia de imagem-memória, imagem-lembrança. Na seqüência final, a câmera fecha no reflexo da marisqueira no espelho d'água, em seguida a maré enche, fechando o conceito do vídeo.

88. Mabangas (Angola) e bebe fumos (Brasil) são mariscos extraídos das areias das praias.

EIKON I



Zoom na água
 Câmera fechada nas ondas
 Plano geral: aberto na paisagem
 Efeito: Velocidade, maré vaza
 Áudio:



Plano geral: aberto na paisagem
 câmera aproxima-se da Marisq B
 Áudio:



Sequência: Marisqueira B trabalhando
 Áudio:



Marisqueira olha o espelho d'água
 Áudio:



Plano Médio:
 Marisq B vê algo no reflexo
 Áudio:



Zoom na água: mão mexe na água,
 procurando algo
 Áudio:



Efeito: fusão, aparecem outras mãos
 Zoom nas mãos que cavam na areia
 Áudio:



Outras marisqueiras, outra paisagem
 Plano médio: Mulheres mariscam
 Áudio:



Câmera fecha em Marisq A
 Áudio:

Fig. 247 — Storyboard 2

EIKON I



Fusão da Marisq A com detalhe dos mariscos
 Close em Mabangas

Áudio:



Em ritmo mais acelerado, aparecem mabangas e bebe fumos
 Close nos Bebe fumo

Áudio:

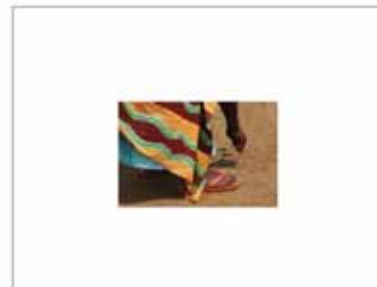


Fusão dos mariscos com a imagem da Marisq B

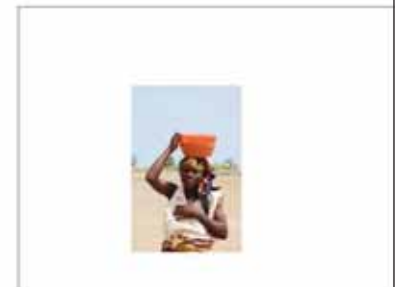
Áudio:



Fusão imagens marisqueiras A e B



Zoom lento no movimento da mão



Close: olhar da marisqueira



Sequência com marisqueira B

Áudio:



Close: marisqueira
 Plano geral: Câmera aberta

Áudio:



Plano médio: câmara se afasta
 Movimento lento

Áudio:

Fig. 248 — Storyboard 2

EIKON I



Descrição

Panorâmica: vista da paisagem

Sequência da marisqueira trabalhando

Efeito

Áudio



Descrição

Câmera aberta na paisagem

Câmera fecha na água

Efeito

Áudio



Descrição

Efeito velocidade, maré enche

Áudio

Fig. 249 — Storyboard 2

3.2.5 Edição visual e sonora

Foram realizadas algumas etapas: análise, seleção e edição da imagem (correção de cor, luz, recorte). Para efeito didático, segue uma esquematização (Fig. 250) dessas etapas.

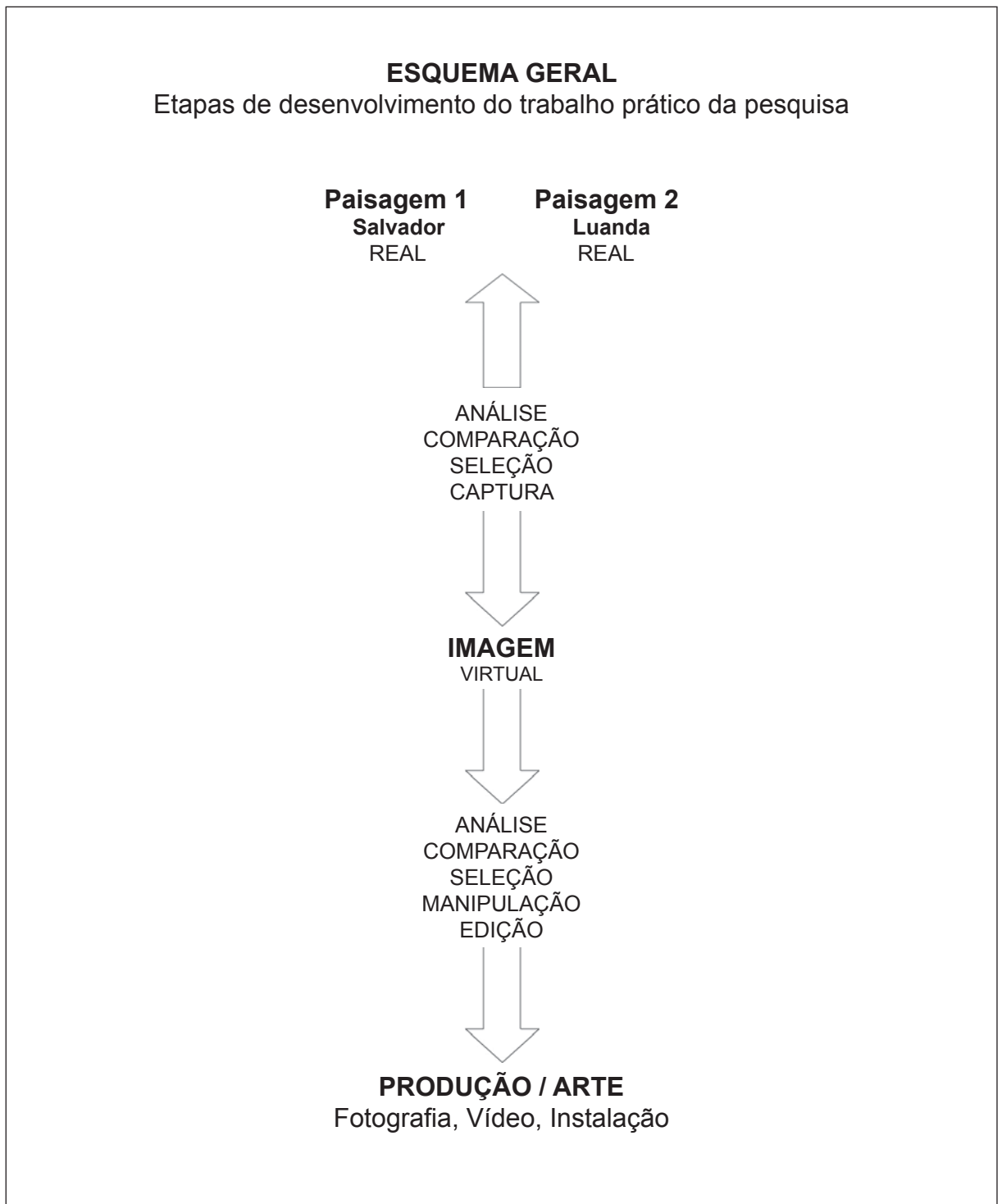


Fig. 250 — Esquema Geral

Observamos que, primeiramente, após a captura dos fragmentos da paisagem urbana, foi realizado um trabalho de análise e seleção das imagens. Passou-se, assim, do real para o virtual, transformando-as em matriz numérica. Em seguida, foi feita uma decupagem, com análise, comparação e seleção das imagens virtuais. Posteriormente, veio a etapa da manipulação e da edição das fotografias e dos vídeos. Nesta etapa, foi possível a recriação das imagens, um exercício que requer a habilidade de misturar todas as linguagens. Em resumo, a tecnologia permitiu tratar a imagem, distorcer, otimizar, colorir, integrar imagens vídeo com imagens geradas por computador e outros tantos efeitos. De certo modo, tudo isto propicia experiências e implica em um envolvimento global, que vai além de apenas olhar e contemplar.

Sob esta ótica, a ênfase na própria tecnologia e suas potencialidades favorece que o vídeo, enquanto na sua vocação formalista, potencialize a forma e o abstrato, em lugar do conteúdo. Ou, dito de outro modo, o interesse maior pelo tratamento e pela fabricação da imagem do que pela própria imagem em si permite um afastamento da referência preexistente ou uma qualquer materialidade, assim favorecendo uma tendência abstracionista. Na edição, tornam-se mais importantes os métodos utilizados do que os significados atingidos pela coerência do próprio ordenamento das imagens. De fato, o seu conteúdo é a sua própria forma.

Como já citado anteriormente⁸⁹, a montagem constitui-se como elemento fundamental da linguagem fílmica, uma modalidade articulatória de planos e sequências, onde os planos são justapostos com objetivos específicos. O processo de montagem pode ser dividido em dois estágios. No 1º juntam-se os planos em um primeiro corte e, no 2º, são afinados o tom e o ritmo do primeiro corte, transformando-o no corte final. No último estágio, dá-se ênfase ao ritmo e à pontuação. O objetivo é montar o filme, inserir um resultado dramático, e não apenas dar continuidade.

Eisenstein (apud MACHADO, 1983) afirma que é na mesa de edição e montagem, ao decidir como cortar e em que sequência dispor os diversos planos de imagens, que se constrói o princípio rítmico e organizador.

Esse princípio, para Eisenstein, deveria ser o da *contradição*, ou seja, o choque de valores plásticos opostos, tanto entre dois planos sucessivos, quanto no interior de um mesmo plano. Montagem, para ele, era desencadeamento de *conflitos*. (MACHADO, 1983, p. 44).

89. No Plano II, ao falar sobre a montagem do vídeo *Só Deus que Sabe* pontuei alguns aspectos importantes sobre esse assunto, com observações realizadas por Brissac-Peixoto, na obra *Paisagens Urbanas*.

Sob alguns aspectos, nos dois vídeos mostrados em *Eikon* a montagem pode ser considerada como discursiva⁹⁰, ideológica⁹¹ e conceitual, de acordo com Brétton (1990, cap. III). Em geral, a idéia central está nas analogias imagéticas e nas relações encontradas que envolvem a imagem e o tempo. Como citado, no primeiro o tempo é dinâmico e confuso, não linear, próprio da paisagem urbana, com imagens *linkadas* por semelhanças e contrastes, num jogo difuso e disperso, ora harmônico, ora dissonante. No segundo, o tempo — repetitivo e cadenciado da imagem-memória, com imagens *linkadas* por traços de semelhança — traz um resultado harmônico de gestos que se repetem e se propagam através do tempo.

No caso específico da edição de *Eikon*, são pontuados nos *Storyboards* alguns dos momentos mais significativos de corte e continuidade, com a intenção de orientar a edição dos vídeos. Ressaltam-se alguns aspectos sobre os ângulos e movimentos de câmera, que ditam uma série de planos e que merecem destaque, pois permitem a continuidade do filme durante a edição/montagem. Quando há movimento em alguma passagem do filme, estuda-se o momento exato para cortar, que permita efetuar o corte e passar para o plano seguinte. Observa-se que quanto mais movimento e quanto mais forte ele for, melhor será para efetuar o corte e para dar seqüência ao outro plano. Cortes contínuos são baseados em continuidade visual, significado e similaridade (ângulo e direção). Alguns dos ângulos e movimentos de câmera mais importantes e que foram utilizados: Panorâmica, Plano geral, Plano médio, *Close-up*, *Travelling*, *Zoom*⁹².

Na edição do vídeo, outra questão importante para a continuidade refere-se ao sentido de direção na tela⁹³, por exemplo, a entrada e saída de um personagem do quadro. Se sair pela direita, o sentido deve entrar na próxima cena pela esquerda. Importam as direções que devem ser observadas no campo e respectivas relações com o fora de campo. Se o personagem demora a entrar na cena próxima, o espectador tem a sensação de que algo aconteceu. Nesse caso, se for uma obra narrativa, pode-se usar um efeito sonoro ou um trecho de diálogo para justificar a demora. O movimento pode ser da esquerda para a direita, da direita para a esquerda e também em diagonal. Este é um aspecto bastante significativo e explorado pelos realizadores de cinema em geral, pois o corte contínuo e direcional permite preservar a continui-

90. Montagem discursiva caracteriza-se por criar um discurso atrás dos planos, deve mostrar elementos da relação entre dois (ou mais) planos que eles não contenham isoladamente. É algo mais explícito, com muitos cortes, *inserts*, figuras de linguagem, sinédoques, elipses, antíteses. Incluindo rapidez e muitos planos. (BRÉTTON, Gerard. *A Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 74).

91. Montagem ideológica aproxima-se em alguns aspectos da discursiva. Ela parte de imagens e formula conceitos através de um jogo poético entre os elementos, baseado em metáforas, e metonímias. (Idem, p. 74).

92. Esses termos fazem parte da linguagem do cinema/ vídeo e se referem a situações de posicionamento e movimento da câmera.

93. Podem ser encontrados mais detalhes que se referem à montagem em Ken Dancinger, em *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. São Paulo: Editora Campus, 2003.

dade. No caso específico da edição do vídeo *Eikon* (cidade), procuramos observar as direções de entrada e saída de pessoas nas cenas, privilegiando uma dinâmica intensa na edição das imagens. Como exemplo, tem-se as seqüências em que foi usado um *zoom* nas imagens dos carros que circulavam da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, criando assim uma zona de tensão. Além disso, foi utilizada a aceleração da velocidade como recurso para criar a zona de conflito. Vale ressaltar a importância da trilha sonora que também trabalha para intensificar essa idéia.

Os pontos de corte e as cenas mais importantes estão sinalizados nos *storyboards 1 e 2*. A decisão sobre onde e como cortar, assim como onde e como realizar o *link* com outra imagem passa sempre pela avaliação de aspectos diversos, tais como: cor, forma, significado, harmonia, contrastes. Desse modo, a cada instante há que se ter em mente a intenção da cena e do filme, em geral.

Brétton (1990, p. 71) considera que “[...] a montagem não se limita a um simples trabalho de cortes e colagens: é também e, sobretudo uma criação”.

Durante a edição de *Eikon 2*, por sua importância, duas cenas foram trabalhadas de forma mais exaustiva.

Cena X

Câmera média: Marisqueira B se abaixa e se vê no espelho d’água.

ZOOM: Câmera aproxima-se, Marisqueira vê algo diferente.

Close na água: câmera foca a mão que procura algo na água

Close: Câmera foca outra mão (Marisqueira A) que cava na areia de outra praia

Observa-se que esta cena faz referência à semelhança entre as mulheres e os lugares, possibilitando o primeiro deslocamento de um lugar para outro.

Cena W

Close: câmera foca os mariscos (*mabangas*)

Fusão: câmera foca outros mariscos (bebe-fumos)

Câmera abre na Marisqueira B

Saliento o fato de estar referindo-me a uma linguagem *audiovisual*, portanto, a montagem é visual e, também, *sonora*. Cada história tem um sentido de tempo e espaço que deve ser criado visualmente, mas também, com o som. Além disso, uma trilha sonora pode pontuar o filme, sustentando a estrutura dramática e a intercalação dos planos nas cenas. Para compreender os objetivos do primeiro corte na montagem sonora, é fundamental compreender os objetivos da montagem da imagem, porque elas

devem acontecer em série. De certa forma, o som deve ajudar a criar e manter o sentido do filme. Durante o primeiro corte é que muitas decisões sobre a trilha sonora são tomadas. O papel do editor de som é pontuar o significado que se estabeleceu visualmente durante o primeiro corte. Quando a pontuação e a articulação são os objetivos da edição sonora, ele pode variar do som sincrônico ao som assincrônico. Observa-se, mais uma vez, que a trilha sonora de *Eikon* foi trabalhada simultaneamente com a edição visual das imagens, respeitando e valorizando o conceito principal da obra como um todo.

3.3 EXPOSIÇÃO

A exposição, realizada no espaço expositivo do Goethe — Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), teve a sua abertura no dia 27 de novembro de 2008, permanecendo até o dia 27 de dezembro de 2008. Foram ocupados: o hall de acesso e as três galerias principais, conforme mostra o *layout* abaixo.

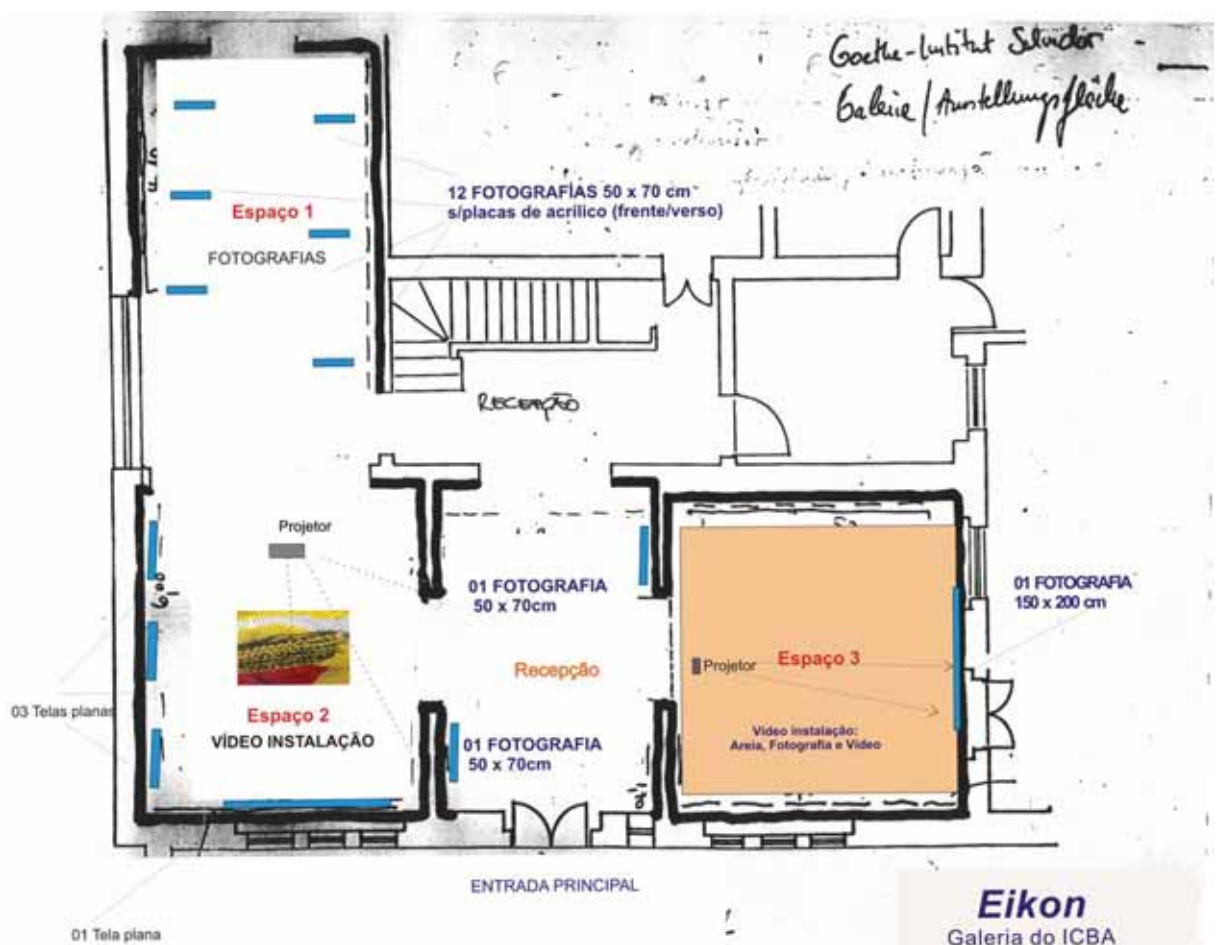


Fig. 251 — Planta Baixa da Galeria do ICBA

3.3.1 Espaço1: Fotografias

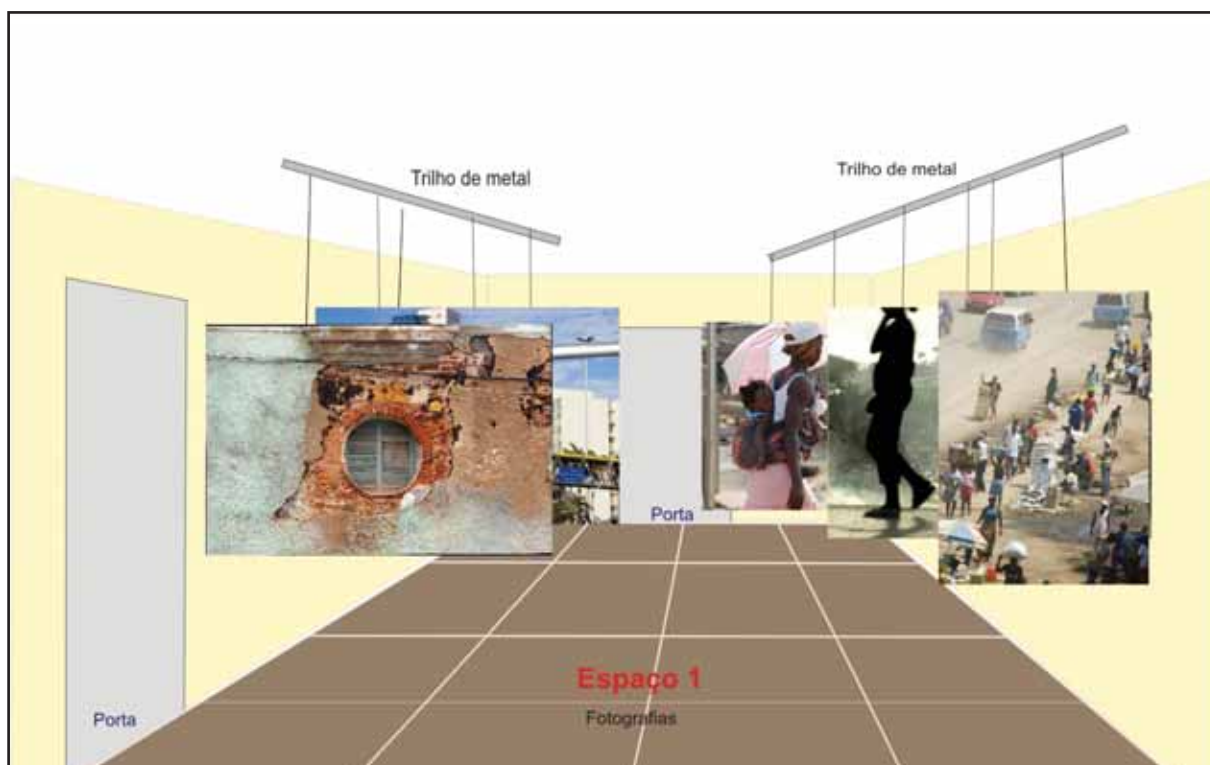


Fig. 252 — *Layout do Espaço 1*, Eikon, Galeria do ICBA

O espaço 1 foi trabalhado para exposição de uma série de 12 fotografias sobre papel, cada uma medindo 60 x 80 cm, colocadas em forma de sanduíche, frente e verso, sobre 06 placas de acrílico (70 x 90 cm). Os módulos em acrílico foram suspensos por cabo de aço, permitindo que as pessoas pudessem caminhar entre as imagens, que ficam flutuando no espaço. A idéia central de toda a obra é provocar a reflexão sobre estarmos permanentemente circulando entre imagens. As imagens passam por nós e nós passamos entre elas. As fotografias são as imagens que saíram do virtual e foram atualizadas, ocupando um lugar no espaço físico.

Para a seleção das fotografias ampliadas foram levados em conta alguns dos aspectos mais significativos para o conceito geral da obra *Eikon*.

O trabalho com a Fotografia levou-me a buscar referências e, de forma resumida, apresento alguns dos aspectos estudados, por considerá-los significativos ao desdobramento da pesquisa.

Um dos autores que mais buscaram as características da fotografia em si, a sua essência, foi Barthes.

Em relação à Fotografia, eu era tomado de um desejo “ontológico”: Eu queria saber a qualquer preço o que ela era “em si”, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens. (BARTHES, 1984, p. 12).

Ainda segundo BARTHES “[...] a imagem fotográfica é plena, lotada: não tem vaga, a ela não pode se acrescentar nada” (Ibidem, 1984, p. 133).

Para Barthes,

[...] a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios [...] A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber (eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar sempre presente, iria surgir a essência que eu buscava). (BARTHES, 1984, p. 15).

Barthes diz que é na Fotografia, de certa forma, que o referente adere e que essa aderência é singular e que existe certa dificuldade em classificar a Fotografia, pois, “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Ibidem, 1984, p.16).

Barthes afirma que:

Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem códigos — mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura —, não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real — mas como uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte. [...] O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de [...] (Ibidem, 1984).

Ao trabalhar com a Fotografia, fui percebendo alguns aspectos especiais que puderam ser compreendidos através da leitura dos pensamentos de Barthes, principalmente quanto ao que ele designa de *punctum* e de *studium*. Para ele, há um campo de interesse cultural, uma espécie de investimento geral que denomina de *studium*. Enquanto *Punctum* seria o detalhe, como um ponto, uma “picada”, um pormenor que salta da cena, uma espécie de estigma não só de forma, mas, também, de intensidade, do tempo (Ibidem, 1984, p. 141).

Ao sair da Pintura para trabalhar com a Fotografia, o que mais me chamou a atenção foi a estreita relação desta com o tempo. Captura-se algo, em um momento preciso, que provavelmente não se repetirá, pelo menos não da mesma forma. A sensação é de estar “roubando” um instante fugidio de vida. Algo imaterial, mas que tem peso, no sentido de valor. Segundo Sontag, “O fotógrafo saqueia e também preserva, denuncia e consagra” (SONTAG, 2004, p. 79).

Em *Sobre Fotografia*, a autora inicia falando a respeito da humanidade permanecer “[...] de forma impenitente na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade” (SONTAG, 2004, p.

13). Chama a atenção para o fato de que, após 1839, com o aparecimento da fotografia, surge um novo código visual.

[...] as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática, e mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia das imagens. Colecionar fotos é colecionar o mundo [...] (Ibidem, 2004, p. 13).

Para Sontag, as fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que pode ser identificado como moderno.

As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder [...] (Ibidem, 2004, p. 14).

Na seqüência, afirma:

Uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo, e dotado dos direitos mais categóricos — interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo. Nosso próprio senso de situação articula-se, agora, pelas intervenções da câmera. A onipresença da câmera sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados. (SONTAG, 2004, p. 21).

E mais:

Todas as fotos são *momento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. (Ibidem, 2004, p. 26).

O trabalho sobre a imagem digital foi realizado a partir da reprodução das imagens escolhidas, experimentação e seleção de efeitos conseguidos no editor de imagens. O fato é que uma nova realidade aparece ao se trabalhar sobre as imagens capturadas no entorno. Há uma inserção de “algo” que pode modificar completamente a imagem original e isso só acontece a partir de uma visão pessoal que analisa, seleciona, corta, acrescenta e modifica a realidade capturada pela câmera fotográfica.

Afirma, ademais, que a fotografia faz uma ponte entre a realidade e a nossa interpretação do mundo. E que “As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem afetadas [...]” (SONTAG, 2004, p. 15). E observa que “[...] embora em certo sentido a

câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (Ibidem, 2004, p. 17):

Desde o seu início, a fotografia implicava a captura do maior número possível de temas. A pintura jamais teve um objetivo tão imperioso. A subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens.

[...]

As primeiras câmeras, feitas na França e na Inglaterra no início da década de 1840, só contavam com os inventores e os aficionados para operá-las. Uma vez que, na época, não existiam fotógrafos profissionais, não poderia tampouco haver amadores, e tirar fotos não tinha nenhuma utilidade social clara; tratava-se de uma atividade gratuita, ou seja, artística, embora com poucas pretensões a ser uma arte. Foi apenas com a industrialização que a fotografia adquiriu a merecida reputação de arte. Assim como a industrialização propiciou os usos sociais para as atividades do fotógrafo, a reação contra esses usos reforçou a consciência da fotografia como arte. (Ibidem, 2004, p. 18).

Intencionalmente, para obter imagens do cotidiano das cidades, das pessoas em suas atividades diárias circulando pelas ruas, realizei a captura das imagens com o carro em movimento. Também busquei capturar imagens nos centros das duas cidades, sem procurar os bairros mais periféricos. Para o desenvolvimento do que pretendia, estabeleci alguns critérios particulares, evitando escolher aspectos que não interessassem ao foco principal dessa pesquisa. Sentia-me, muitas vezes, uma espécie de “caçador” de imagens.

De acordo com alguns teóricos, o fotógrafo pode ser considerado um caçador, uma espécie de *voyeur* universal. Sontag (1986, p. 31) caracterizou-o como “[...] um simulacro de apropriação, um simulacro de violação”, embora também aponte para aquilo que há de preservação e de consagração no gesto de fotografar.

Layout do Espaço 1

Para fins de detalhamento, nomeio de módulo cada placa com dupla imagem. Foi realizada, inicialmente, uma etapa de análise e seleção das imagens para cada módulo, em um total de seis módulos, com a intenção de possibilitar o diálogo das imagens com o espaço, com as imagens dos outros módulos e entre si. Essas imagens fornecem uma amostragem do universo de imagens capturadas, e são significativas enquanto resultado imagético da pesquisa. Estimadamente, a seleção foi feita em meio a mais de 10 mil imagens, selecionadas de acordo com a aproximação maior com o conceito geral da obra. Os módulos em acrílico foram suspensos por cabo de aço, permitindo que as pessoas pudessem caminhar entre as imagens.



Fig. 253 — MÓDULO 1: Mulheres, 2007



Fig. 254 — MÓDULO 1: Mulheres, 2007



Fig. 255 — MÓDULO 2: Detalhes, 2008



Fig. 256 — MÓDULO 2: Detalhes, 2008



Fig. 257 — MÓDULO 3: Cidade, 2007



Fig. 258 — MÓDULO 3: Vendedores, 2007

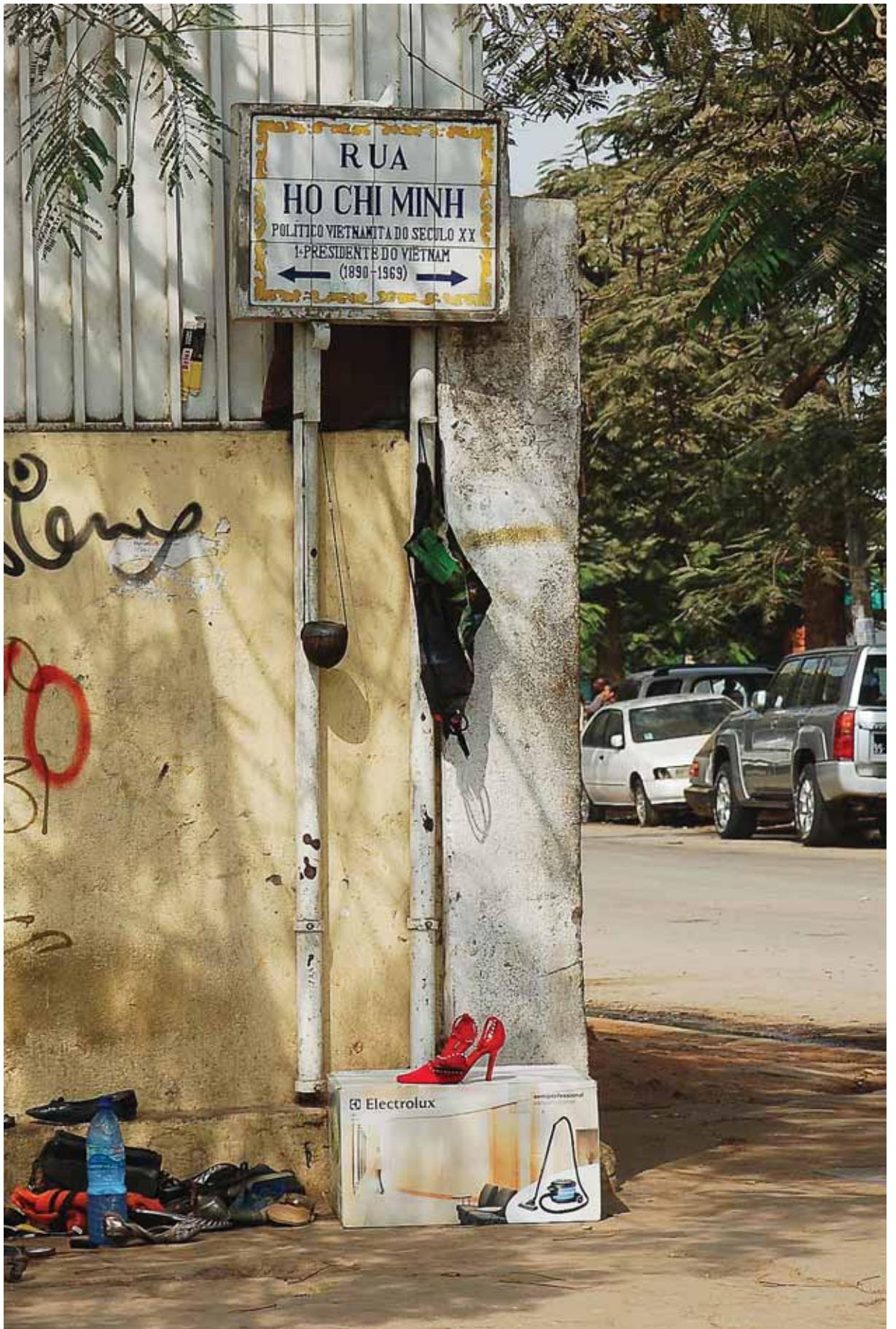


Fig. 260 — MÓDULO 4: Esquina, 2007

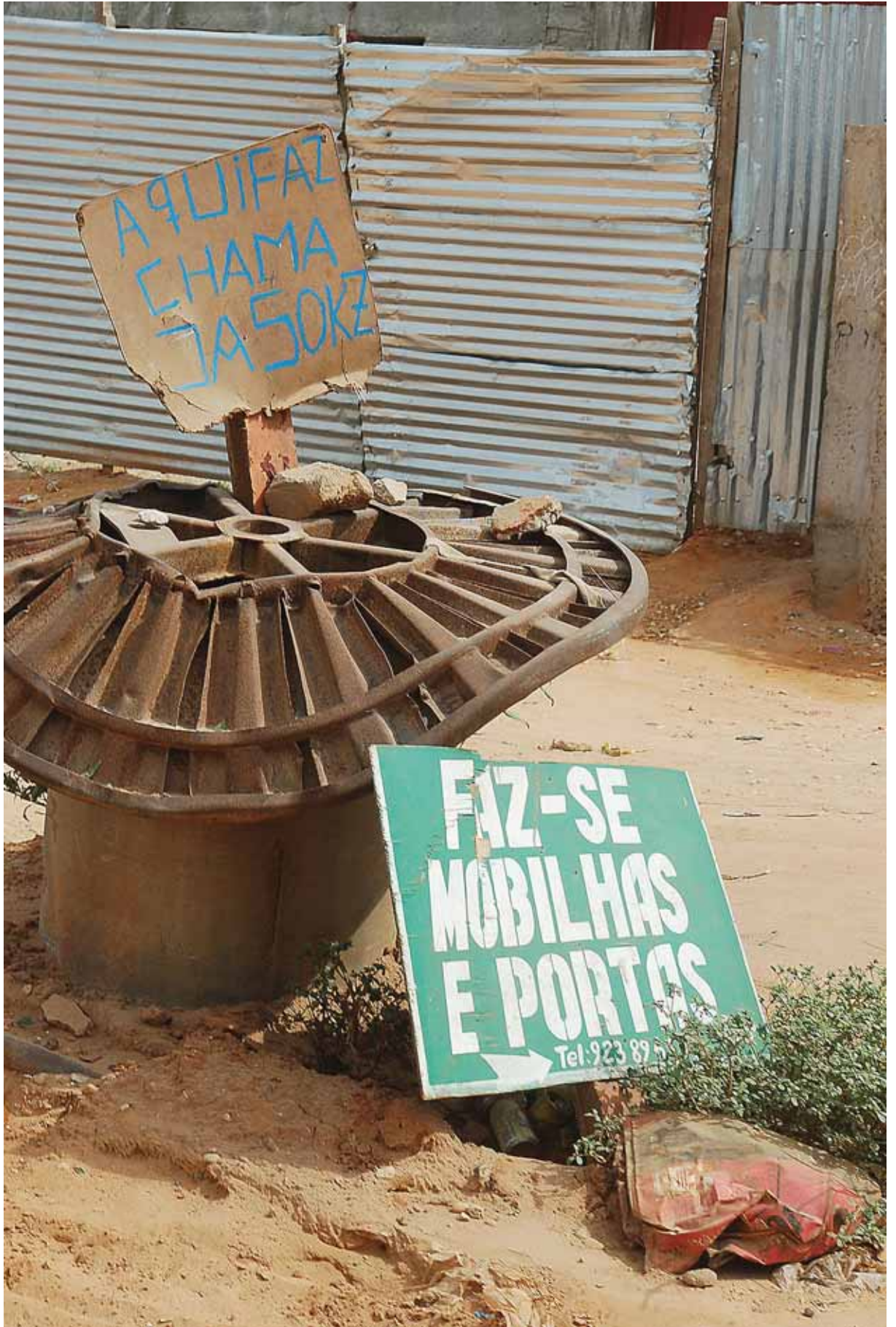


Fig. 261 — MÓDULO 5: Detalhe, 2007



Fig. 262 — MÓDULO 5: Detalhe, 2007



Fig. 263 — MÓDULO 6: Cidade, 2008



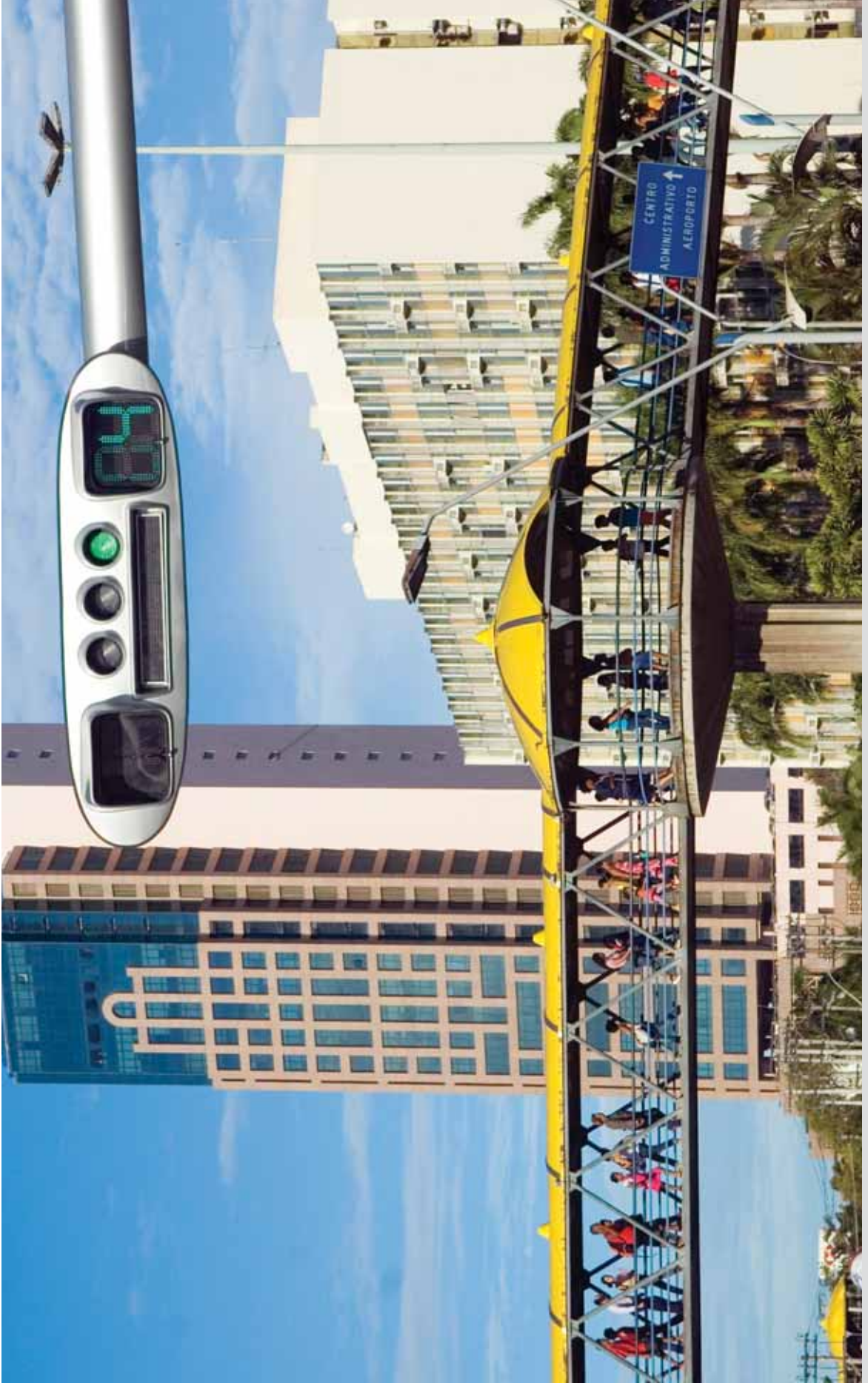


Fig. 264 — MÓDULO 6: Cidade, 2008

3.3.2 Espaço 2: Fotografias e Vídeo-instalação

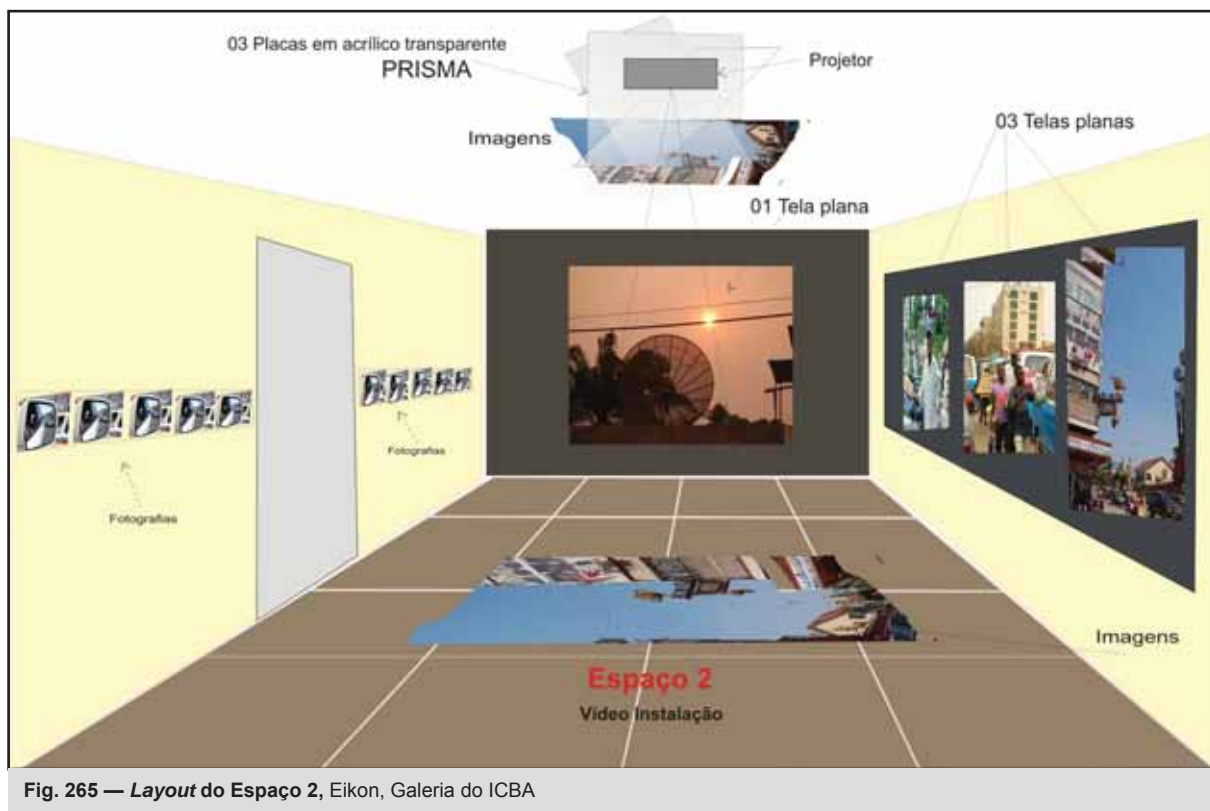


Fig. 265 — Layout do Espaço 2, Eikon, Galeria do ICBA

Fotografias e Vídeo-instalação (com televisões em telas planas e projeção de vídeo).

O espaço foi trabalhado de forma que fossem multiplicadas as imagens do vídeo *Eikon*. No espaço, os visitantes são também suportes para as imagens em movimento. Buscou-se evocar o momento atual que se vive nas cidades, onde as palavras-chave são: repetição, multiplicidade, simultaneidade, contaminação.

Foram utilizadas telas planas dispostas lado a lado para projeção do vídeo, que foi trabalhado com a intenção da sincronidade da imagem nas telas, numa alusão à multiplicação contemporânea das imagens, as quais se espalham pelo mundo levando a uma desterritorialização de signos e identidades.

Nas duas paredes laterais desse espaço foi colocada uma série de fotografias (30) sobre papel, coladas em phoam, cada uma com dimensão de 15 x 21 cm. São sequências que dão a sensação de congelamento de imagens do vídeo.



Fig. 266 — Mulheres, 2008



Fig. 267 — Mulheres, 2007



Fig. 268 — Mulheres, 2007



Fig. 269 — Mulheres, 2007



Fig. 270 — Mulheres, 2007



Fig. 271 — Mulheres, 2007



Fig. 272 — Mulheres, 2007



Fig. 273 — Mulheres, 2007



Fig. 275 — Mulheres, 2007



Fig. 274 — Mulheres, 2006





Fig. 277 — Mulheres, 2007



Fig. 276 — Mulheres, 2007





Fig. 278 — Mulheres, 2007



Fig. 279 — Mulheres, 2008



Fig. 280 — Detalhes, 2008



Fig. 281 — Detalhes, 2007



Fig. 282 — Detalhes, 2006



Fig. 283 — Detalhes, 2007



Fig. 284 — Detalhes, 2008



Fig. 285 — Detalhes, 2008



Fig. 286 — Mulheres, 2007



Fig. 287 — Crianças, 2007



Fig. 288 — Cidades, 2008



Fig. 289 — Cidades, 2007



Fig. 290 — Detalhes, 2008



Fig. 291 — Detalhes, 2007



Fig. 292 — Detalhes, 2008



Fig. 293 — Detalhes, 2007



Fig. 294 — Detalhes, 2006



Fig. 295 — Detalhes, 2008

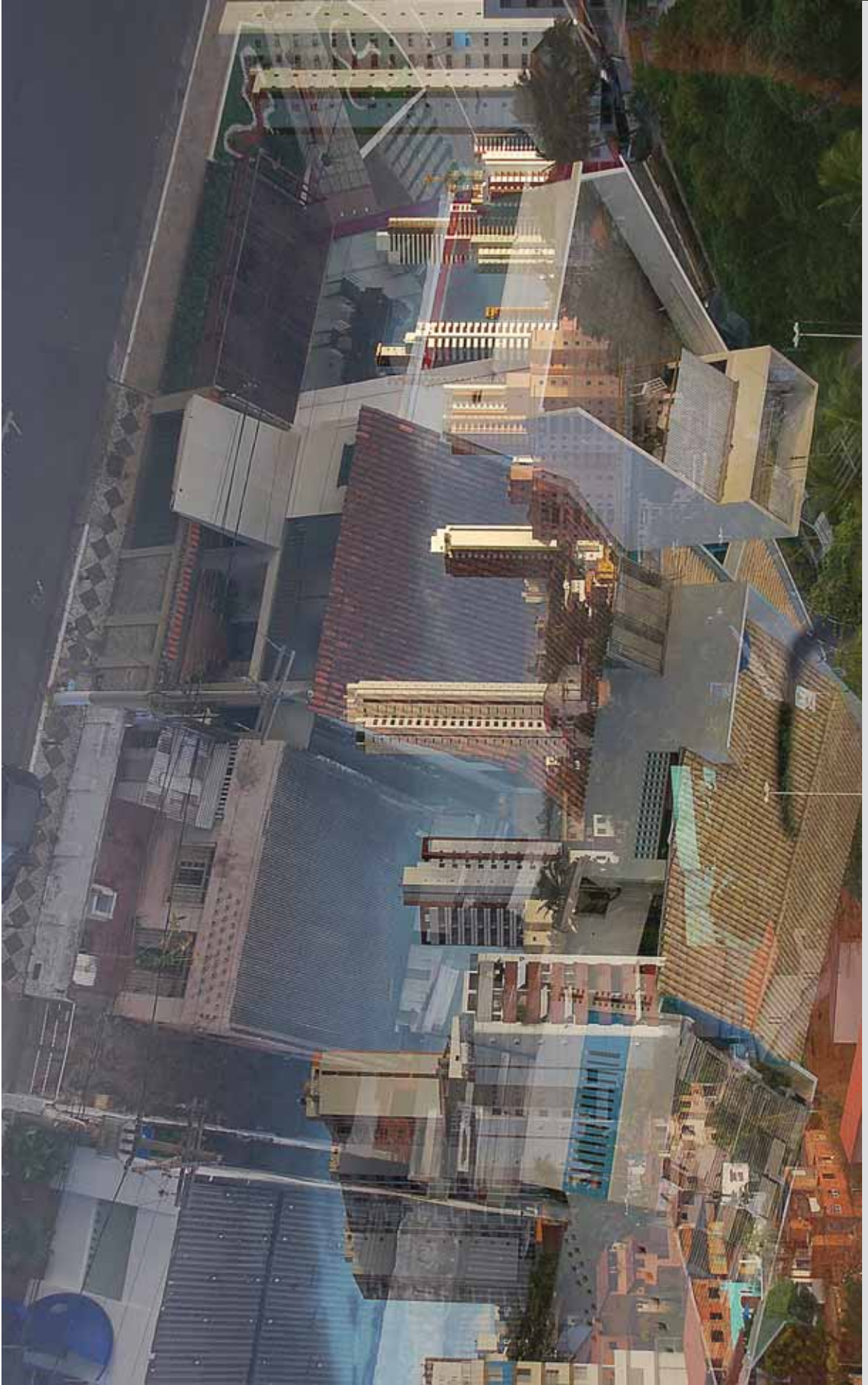


Fig. 297 — Cidade, 2008



Fig. 298 — Marisqueiras, 2007

3.3.4 Espaço 3: Vídeo-instalação

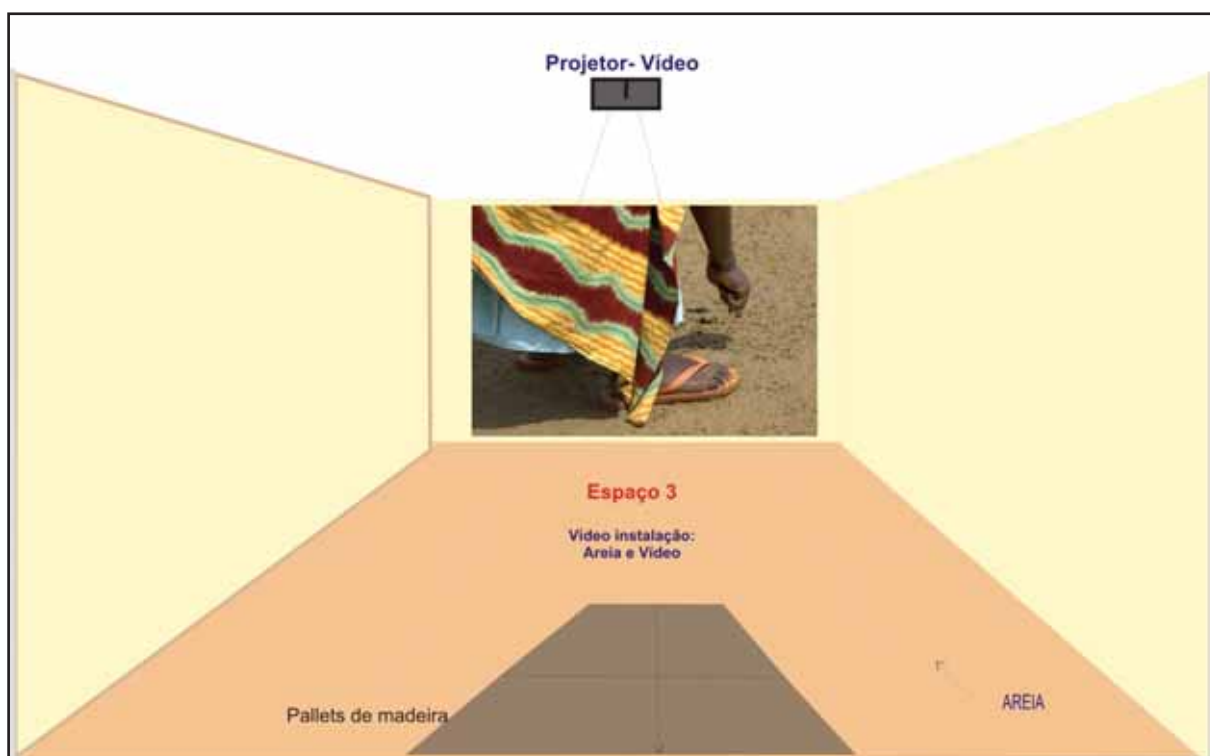


Fig. 299 — Layout do Espaço 3, Eikon, Galeria do ICBA

Nessa vídeo-instalação que faz referência à imagem-memória, o espaço foi coberto por lona e areia da praia. Na parede frontal foi projetado um vídeo de curta duração (aproximadamente 4 minutos), sobre a imagem ampliada da praia de Bom Jesus dos Pobres (BA). Nesse vídeo estão as marisqueiras do Recôncavo da Bahia e as marisqueiras do litoral de Luanda.

Essa vídeo-instalação possibilita ao visitante um momento de introspecção, percepção de imagens-memória ou imagens-lembranças. A trilha sonora é, também, fator decisivo para evocar essas sensações. Além disso, ressalto a competência de Adriano Luz na edição dos vídeos (mostrados nos Espaços 2 e 3), o que tornou possível a execução das idéias surgidas à medida que o trabalho avançava.

Segundo Bernardo Rozzo, responsável pela criação das trilhas, no vídeo (Espaço 3) foram usados os trechos: Arrulo, Calimbita, Canto femenino afro_fuerte y abierto, Colchón danza2, Colchón gente, Colchón gente2, Colchón voz respirada 1, Coros, Colchón mujeres, Colchón gente+ percussion, Llamado, Loco, Llamada mujeres e Llop_etéreo. Na trilha sonora do vídeo (Espaço 2) foram usados os trechos: Bobby McFerrin e Yo-Yo Ma, 1992. *Grace*, “Hush”. (3:56). Sony. Värttinä, 2000, *Ilmatar*. “Lieto” (3:07) e “Liigua” (5:09). BMG. Azam Ali, 2002, *Portals of Grace*. “Aj Ondas” (5:13). Narada.

3.4 REGISTROS DA EXPOSIÇÃO

Em julho de 2008 concorri ao Prêmio Matilde Matos, oferecido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) para montagem de exposições de Artes Visuais. Apesar de ter ganhado, não consegui assinar o contrato até a data estipulada como limite para a realização da Defesa da Dissertação, pelo PPGAV da EBA. Desse modo, foi necessário recorrer a apoios diversos para a realização da exposição no Goethe-Institut (ICBA). Em acordo com a FUNCEB, ficou definido o período do mês de abril de 2009, para a montagem dessa mostra no Centro Cultural Camillo de Jesus Lima, em Vitória da Conquista.

Para atender à demanda do Mestrado, realizamos a exposição de Eikon no espaço do ICBA, no período de 02 a 19 de dezembro de 2008. Fizemos a montagem contando com dois funcionários do ICBA e com a competente coordenação de Conceição Paiva e Erick Martins e Souza (Oficina de Cultura). Pode-se observar o registro da montagem nas imagens que se encontram no Anexo D (Fig. 311 a 346).

No Hall de entrada foram colocadas duas fotografias sobre phoam (Fig. 311 e 312). Neste espaço foi adesivado o texto do Prof. Dr. Roaleno Costa. Durante a montagem observamos a necessidade de pequenas alterações no projeto inicial, as quais são apontadas a seguir.

No Espaço 1 foram colocadas 06 placas de acrílico (80 x 100cm) suspensas por cabos de aço e fios de nylon (Fig. 313, 322 a 328) que receberam 12 fotografias com 50 x 70cm, coladas em frente e verso. Essas imagens dialogaram entre si e provocaram no público a sensação de estranhamento e de dúvida sobre a origem das mesmas (Fig. 323 a 328). Observa-se que esta era a idéia central do trabalho.

Nas duas paredes laterais foram criados dois painéis para colocação de 30 fotografias sobre phoam, medindo 15 x 21 cm cada (Fig. 315 a 320). Um painel foi composto por 16 imagens, sendo adesivada embaixo delas a frase: “[...] nada tem começo nem fim; o que há é o meio, o entre, a ação, o devir” (Fig. 321), com a intenção de provocar uma reflexão sobre questões que remetem à multiplicidade, transitoriedade. O segundo painel foi composto por 14 imagens de mulheres (Fig. 318), selecionadas em um universo de mais de mil imagens (só de mulheres).

No Espaço 2, por causa de problemas técnicos e de segurança, não utilizamos o prisma de acrílico no centro da sala. A multiplicação das imagens se deu com o uso de um projetor e de quatro tv’s de telas planas (Fig. 329 a 336). Nesse espaço e no Espaço 1, durante a abertura da exposição, ocorreu o que foi idealizado no projeto, ou seja, as pessoas caminharam por entre imagens fixas e em movimento (Fig. 347 a 351).

No Espaço 3 acrescentamos pallets de madeira na entrada da sala (Fig. 338 a 346). Durante a abertura da exposição tivemos a presença especial de D. Tonha, marisqueira de Bom Jesus dos Pobres — Bahia, responsável por algumas das melhores cenas capturadas para o vídeo (Fig. 352 a 354). Pontuamos, também, a presença do orientador Prof. Dr. Roaleno Costa, do co-orientador Prof. Dr. José Francisco Serafim (Fig. 355). Além de contarmos com as presenças de familiares, amigos, professores e colegas do MAV-EBA, representantes da FUNCEB, do ICBA e da Fundação Danneman (Fig. 356 a 362).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade é um organismo vivo, nasce como resposta a questões humanas, baseada em sistemas políticos, sociais e econômicos, com uma estrutura espacial onde a geografia e a topografia dos lugares assumem um importante papel. A cidade não é só a sua arquitetura, as suas ruas, edifícios, praças e viadutos, mas também as pessoas que a integram, o seu povo. É com o decorrer do tempo que a cidade cresce, adquirindo paulatinamente uma memória viva de acontecimentos públicos e privados.

Na construção das suas estruturas, observa-se que, com o processo de sedentarização e domínio do território, as cidades passaram a ser erguidas utilizando-se, além de pedras, cimento e ferro. Contudo, as cidades contemporâneas, assim como as de antigamente, nascem ou são construídas, também, a partir de imagens e pontos de referência. Nos dias mais atuais, suas funções passaram a ser interligadas em dois espaços: urbano e eletrônico. Com isso, há outra modalidade de relação que transcende as noções de território, diluindo ou mesmo ampliando as fronteiras físicas. A interconexão das sociedades, em nível mundial, favorece desenraizamentos, transformações de padrões e valores, modos de ser, agir, sentir e imaginar. Com o intenso intercâmbio das culturas, empregam-se, mais do que nunca, os termos: migração, diversificação, pluralidade e multiplicação.

São minimizadas as fronteiras entre a cultura popular e a cultura digital. Em múltiplos universos, os moradores seguem caminhando, em paralelo, com a arte e a tecnologia, o global e o local. De certa forma, com a transnacionalização do capital a cultura popular é apropriada pelos meios eletrônico-digitais de comunicação, favorecendo a criação de um universo maquiado, disponível para os consumidores, que relega a um segundo plano as relações mais significativas com a cultura.

Se, antes, as cidades podiam ser estudadas e compreendidas pela sua gente, geografia espacial, traçado das ruas e avenidas, soluções arquitetônicas, organização e maneira de viver das sociedades, na contemporaneidade, são necessários outros “olhares”, mais perceptíveis e aguçados, sensíveis, poéticos mesmos, desmaterializados, talvez. Na contemporaneidade, como se pronunciam os diversos autores estudados, a dialética entre dentro e fora, entre ordem civil e natural deu lugar a uma espécie de jogo híbrido e artificial que possui diferentes graus e intensidades.

Por se tratar de uma pesquisa imagética em paisagens urbanas distintas — sendo uma delas localizada no continente africano, como citado em diversos momentos, notadamente no plano III — quando foi iniciada a edição do vídeo, com a intenção de um vídeo arte, foram buscadas referências em textos e em obras de outros artistas. Viu-se que este era um território de tênues fronteiras, uma vez que em

uma era digital, quando a imagem pode ser alterada de diversas formas, o que é real e o que não é real? E o que seria o irreal na realidade da vida, do sonho, dos mitos, da imagética? Os valores estéticos do filme documentário e os valores do filme de entretenimento, filmes de ficção ou mesmo do chamado “vídeo arte” são mesclados. Estudou-se como os formatos didáticos e de entretenimento adaptam os valores um do outro, influenciando a montagem. Observou-se, também, que é na mesa de montagem ou de edição, onde acontecem as “escolhas”, que se dá a contextualização do filme. A influência da tecnologia sobre a edição/ montagem tanto da imagem como do som, as infinitas possibilidades que são oferecidas para a exposição das idéias, muitas vezes favorecem o domínio do estilo em relação ao conteúdo. Durante o percurso, buscou-se encontrar o caminho que possibilitasse explorar as imagens capturadas para a produção dos vídeos e para a construção das instalações.

Essas imagens foram manipuladas de diversas formas, em distinto processo de recortar e colar, o qual nos remete ao momento da história da arte em que os artistas trabalharam intensamente com as *collages* e *assemblages*. Sob esta ótica, observou-se que, atualmente, início do século XXI, trabalha-se, também, em um processo semelhante. A diferença é que se pode “recortar” no espaço tridimensional e “colar” no espaço virtual, para depois, se assim for a escolha, proceder inversamente. Ou seja, caminha-se do real ao virtual e vice-versa.

As imagens virtuais desestabilizam a idéia de realidade e talvez tenhamos neste ponto uma das suas mais importantes contribuições. O estudo sobre a imagem e o vídeo aponta reflexões sobre a imaterialidade da imagem e as mudanças fundamentais na percepção. O tratamento de imagens, realizadas em vídeo e capturadas pelo computador, favorecem uma maior liberdade de criação para o trabalho com a imagem e coloca para o artista infinitas possibilidades entre as quais está a sua desreferenciação. O referente da imagem deixa de ser a realidade e passa a se constituir na própria materialidade do meio, numérica, cujo constituinte básico é o *pixel*. Geradas a partir da junção da memória humana com a memória do computador, a imagem torna-se aberta para a manipulação de seus elementos, desconstruindo a idéia de ser como um retrato da realidade e se tornando o que ela é, ou seja, apenas imagem. Desse modo, é possibilitada para o artista a criação de imagens plásticas, abstratas, imaginárias, mentais.

Sob esta ótica, o vídeo digital pode ser visto como uma linguagem em potência, pois, ao promover a junção de arte e ciência, constituindo-se em um sistema audiovisual, com capacidade de gerar sentidos e articular significados, permite a convergência e releitura das outras linguagens. Apesar de mais complexo, produzir um trabalho com as imagens digitais assemelha-se, de certa forma, com o modo de produção com uso de instrumentos e técnicas artesanais. Contudo, faz-se necessário mergulhar, experimentar e interagir com essa linguagem para fazer brotar desse meio um

novo imaginário, o que requer do artista conhecer sua linguagem e suas possibilidades criativas, indo ao encontro de sua própria poética.

Esta pesquisa caminhou, lado a lado, com a teoria e a prática. À medida que as imagens das paisagens urbanas eram capturadas, também foram sendo estudados os textos que possibilitaram o embasamento e o desenvolvimento da pesquisa. Além das referências sobre as cidades escolhidas, foi necessário buscar um maior conhecimento sobre a imagem, em geral, e sobre a imagem digital, em particular. De igual modo, foi preciso compreender todas as etapas, de maneira a se produzir o vídeo, desde a captura, análise, seleção, manipulação até a edição das imagens. De maneira geral, buscou-se apontar os aspectos considerados mais relevantes, devido à especificidade da pesquisa. Porém, ressalta-se que as aproximações encontradas entre as cidades de Salvador e de Luanda favoreceram o levantamento de alguns pontos de contato entre as duas culturas (dança, comida, traçado urbano, entre outros), considerados de vital importância para fomentarem outras pesquisas, tanto nas áreas de arquitetura, como em sociologia, música e antropologia.

Finalmente, espero ter contribuído de alguma forma para o surgimento de outros modos de significação, capazes de intervir no contexto artístico e social, com maiores possibilidades de trabalhar com teoria e prática.

REFERÊNCIAS

LIVROS, TESES E DISSERTAÇÕES

ALENCASTRO, Luís Felipe de. **O Trato dos Viventes**: Formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AMÂNCIO, Íris Maria da Costa. **A Ginga da Rainha**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

AUGÉ, Marc. **A Atualidade da Antropologia**: O Sentido dos Outros. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

_____. **Não-Lugares**: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** (Cinema e Pintura). Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **A Imagem**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **Análisis del film**. Barcelona/Buenos Ayres: Paidós, 1990.

ARAÚJO, Emanuel (org.). **A Mão Afro-Brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: TENEGE, 1988.

ARENAS, José Fernandes (Dir.) **Teoría y metodología de la historia del arte**. Barcelona: Antrophos, 1982.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998a.

_____. **A Água e os Sonhos**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998b.

_____. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998c.

BAQUÉ, Pierre. Metodologias comparadas da pesquisa universitária em artes plásticas e em artes aplicadas. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BARATA, Danilo. **O corpo como inscrição dos acontecimentos**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, UFBA, Salvador, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **À Sombra das Maiorias Silenciosas**. O Fim do Social e o Surgimento das Massas. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema e vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras escolhidas. Vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

_____. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: COSTA LIMA, L. (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 67.

BERGSON, HENRI. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRANDÃO, Maria de Azevedo (Org.). **Recôncavo da Bahia**: Sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

BRÉTTON, Gerard. **A Estética do Cinema**. S. Paulo: Martins Fontes, 1990.

CALEY, Cornélio. **Contribuição para o pensamento histórico e sociológico angolano**: intervenções e reflexões. Luanda: Editorial Nzila, 2006.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. S. Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. S. Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

_____. **Marcovaldo ou As estações na cidade**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

CARRION, Dirce. **Brasil África**: olhares cruzados. Porto Alegre: Reflexo, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CHAVES, Rita. **Brasil / África: como se o mar fosse mentira**. CHAVES, Rita; SECCO, Carmen; MACÊDO, Tania (orgs.). Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2 ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CÔRTE, Beltrina. A Cidade e A Arte do Olhar. Fragmentos de um guia urbano. In: Cultura Visual, **Revista do Mestrado em Artes Visuais** da Escola de Belas Artes, UFBA, n. 4. Salvador, EDUFBA, 2002. p. 41.

COSTA, Roaleno A. R. **A recepção das imagens grafitadas na cidade de São Paulo**. 2000. 303 fls. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2000.

COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na Arte**: Da Fotografia à Realidade Virtual. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. O Tempo Real nos Dispositivos Artísticos. In: LEÃO, Lúcia (org.). **Interlab, Labirintos do Pensamento Contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. Da Representação à Simulação. In: **Imagem-Máquina**. A Era das Tecnologias do Virtual. PARENTE, André (org.). Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

COUTO, Mia. **O Fio das Missangas**: contos. Luanda: Editora Nzila, 2004.

_____. **O último vôo do Flamingo**. 3 ed. Luanda: Editora Nzila, 2002.

_____. **Economia**: A fronteira da cultura. Discurso apresentado em 30 SET. 2003 para a Associação Moçambicana de Economistas — AMECON. Disponível em: http://www.macua.org/miacouto/Mia_Couto_Amecom2003.htm. Acesso: 11 SET. 2006.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**: História, Teoria e Prática. São Paulo: Editora Campus, 2003.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DEMO, Pedro. **Introdução à Metodologia da Ciência**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Planaltos**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. **A Imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A imagem-movimento**: cinema I. Introdução e Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1. São Paulo: editora 34, 1995.

_____. **A Filosofia Crítica de Kant**. Tradução de Germiniano Franco. Edições 70, 1994

_____. **A Dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas (SP): Papyrus, 1991.

DOMINGUES, Diana (org.). **A Arte no Século XXI**: A Humanização das Tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DUNLEY, Glaucia. **A festa tecnológica**: o trágico e a crítica da cultura informacional. São Paulo: Escuta, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: Os fundamentos do Texto Cinematográfico. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FONSECA JÚNIOR, Eduardo. **Dicionário Yorubá (Nagô) Português**. Rio de Janeiro: Copyright, 1983.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. In: MIRZOFF, Nicholas (org.). **The Visual Culture Reader**. London: Routledge, 1998.

GIL, José. **A imagem nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 1996.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2000.

GORDILHO-MARTINS, Maria Viga. **Cantos Contos Contas**: uma trama às águas como lugar de passagem. 2004. 268 fls. Tese (Doutorado em Artes) - ECA - Escola de Comunicações e Artes da USP, Universidade de São Paulo, 2004.

GUERRA, Sérgio. **Parangolá**: o paradoxo da redundância. Luanda: Editora Maianga, 2004.

_____. **Duas ou três coisas que vi em Angola**. Luanda: Editora Maianga, 2004.

HEINTZE, Beatrix. **Pioneiros Africanos**: caravanas de carregadores na África Centro-ocidental (entre 1850 e 1890). N. 23. Luanda: Editora Nzila, 2004. (Coleção Ensaio).

IANNI, Octavio. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

KAMABAYA, Moisés. **O renascimento da personalidade africana** (história). N. 18. Luanda: Editora Nzila, 2003. (Coleção Ensaio).

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

KAVULA, Mateus K. **Bem-vindo Luanda 2007**. Tradução portuguesa de Olga Silva. Toulouse: Imprimiere 34, 2007.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture en the Expanded Field. In: **Theories of Contemporary Art**. HERTZ, Richard (org.). New Jersey: Englewood Cliffs Prentice-Hall, Inc, 1985.

LEMOS, André. **Cibercultura**. Tecnologia e vida social na Cultura Contemporânea. Rio Grande do Sul: Editora Sulina, 2002.

LEVY, Pierre. **A Conexão Planetária**: o mercado, o ciberespaço, a consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Conexão Planetária.** O mercado, o ciberespaço, a consciência. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **As Tecnologias da Inteligência.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela.** *Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço.* São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Arte e Mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro.** São Paulo: Itaucultural, 2003.

_____. Repensando Flusser e as Imagens Técnicas. In: **Interlab, Labirintos do pensamento Contemporâneo.** LEAO, Lúcia (org.). São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **El Paisaje Mediático.** Buenos Aires: Libros de Rojas, 2000.

_____. **A Televisão Levada a Sério.** São Paulo: Senac, 2000.

_____. **Pré-cinemas e Pós-cinemas.** Campinas (SP): Papius, 1997.

_____. Hipermídia: O Labirinto como Metáfora. In: **A Arte no Séc. XXI: A Humanização das Tecnologias.** DOMINGUES, Diana (org.). São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1997.

_____. **El Imaginario Numérico.** Valencia: Eutopias, 1995.

_____. **Ensaio sobre a Contemporaneidade.** São Paulo: PUC-SP, 1994.

_____. **Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas.** São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. **Máquina e Imaginário.** O Desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. **A Arte do Vídeo.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A Ilusão Especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Eisenstein: Geometria do Êxtase.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

MacLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972. (Ed.1, 1962).

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das tribos — O Declínio do Individualismo na Sociedade de Massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MARSHALL, Stuart. **Video: Technology and Practice, Screen,** vol. 20, n. 1. Primavera, 1979. p. 109-113.

MARTINS, Isabel M^a N. da S. **Luanda: A Cidade e a Arquitectura.** 2000. 353 fls. Tese (Doutorado em Arquitectura) — Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, Porto, Portugal, 2000.

MEDEIROS, M. Beatriz de. **Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea**. In: Introdução. MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). Brasília: Dupligráfica, 2002. p. 9, 13.

MERLEAU-PONTY, Maurice **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

NETO, Isaias de Carvalho Santos. Pesquisa: Aventura entre métodos e mitos. In: **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Ano 2, n. 2. FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro (org.). Salvador: EDUFBA, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University, Press, 2001.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. De Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PARENTE, André. **Imagem- Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual** (org.). Tradução de Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PARREIRA, Adriano. **Breve cronologia da História de Angola 1489-1706**. Luanda: Editorial Nzila, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

RAMOS, Artur. **O Negro na Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1979.

RAMOS, M. das Graças M. **Desmitificación del Soporte Pictórico (el lienzo)**, 1997. 252 fls. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) — Escuela de Bellas Artes, Universidade de Sevilla, Espanha. 1997.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

_____. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, v. 7, n. 13, Nov. 1996a. p. 81-95.

_____. Notas sobre metodologia em artes plásticas. **Anais** da ANPAP, 1996b. Disponível em: <http://www.anpap.com.br>. Acesso: 23 MAR. 2006.

RIBAS, Óscar. **Alimentação Regional Africana**. Luanda: 1992.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Navegar no ciberespaço: O perfil cognitivo do leitor imersivo.** São Paulo: Paulus, 2004.

_____. BARROS, Anna (org.). **Mídias e Artes: os desafios da arte no início do século XXI.** São Paulo: UNIMARCO, 2002.

SANTOS, Deoscóredes M. dos. **Contos Negros da Bahia.** Petrópolis: Vozes, 1974.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte.** Petrópolis: Vozes, 1993.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** São Paulo: Record, 2000.

_____. **Territórios e Sociedade.** São Paulo: Fundação Perseu Abamo, 2000.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico internacional.** São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. A aceleração contemporânea. In: **O novo mapa do mundo.** SANTOS, Milton *et al.* (org.). São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. O tempo na Filosofia e na História. Conferência transcrita, Mesa Redonda **O tempo na Filosofia e na História** promovida pelo Grupo de Estudos sobre o Tempo, do Instituto de Estudos Avançados da USP, 29 MAI. 1989.

SEIXAS, Dudda. **Mãe África, Pai Brasil.** Salvador: JM Gráfica e Editora, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** Tradução de Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX.** Tradução de Tasso Gadzanis. 4 ed. rev. Salvador: Corrupio, 2002.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias.** Tradução de Isabel Crossetti. Porto Alegre: Sulina, 2003.

ZANINI, Walter (coord.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

CATÁLOGOS, MONOGRAFIAS, REVISTAS, PERIÓDICOS e ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

AARTE PESQUISA 2003. **Catálogo de Resumos da ANPAP** — Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Brasília: UNB, 2002.

CÔRTE, Beltrina. A Cidade e A Arte do Olhar. Fragmentos de um guia urbano. In: Cultura Visual, **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes**, n. 4. Salvador: EDUFBA, 2002.

COSTA, Ricardo. **A outra face do espelho**. Jean Rouch e o “Outro”. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.pdf>

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. A compressão do tempo-espaço e a condição pós. Cap. 17. Disponível em: http://joytill.com.br/at_acad/harvey/harvey.htm. Acesso: 15 SET. 2007.

MADAÍL, Gonçalo; PENAFRIA, Manuela. **Novas linguagens audiovisuais tecnológicas**. O documentário enquanto gênero da experimentação. Universidade da Beira Interior, 1999. Biblioteca on-line de ciências da comunicação. ISSN: 1646-3137. ABCOM. Disponível em: <http://www.esnips.com/doc/4192b5ad-6581-463f-b884-60951704aa8d/MADAIL,-Gon%C3%A7alo--PENAFRIA,-Manuela---Novas-Linguagens-Audiovisuais-Tecnol%C3%B3gicas---o-document%C3%A1rio-enquanto-g%C3%A9nero-da-experimenta%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso: 22 OUT. 2008.

Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0 — © O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa corresponde à 3ª edição, 1ª impressão da Editora Positivo, revista e atualizada do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa, contendo 435 mil verbetes, locuções e definições. ©2004 by Regis Ltda.

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, vol. 8, n. 15 nov. 1997. p. 103-116.

PRYSTHON, Ângela. **Cosmopolitismo, Identidade e Tecnologia**: embates culturais no contemporâneo, 2003. Disponível em: <http://www.eca.usp.br>. Acesso: 20 JUL. 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura Tecnológica & O Corpo Biocibernético**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/interlab/santaell/index.html>. Acesso: 20 JUL. 2002.

SILVEIRINHA, Patrícia. **A Arte Vídeo**: Processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt> [PDF 171 KB]. Acesso: 15 SET. 2007.

SOUINDOULA, Simão. **JORNAL DE ANGOLA**. Cultura (Artigo), 07 MAI. 2007. p. 53.

SOUINDOULA, Simão. **JORNAL DE ANGOLA**. Cultura (Artigo), 27 MAI. 2007. p. 18.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

<http://www.mefedia.com/tags/stopmotion/?page=6>. Acesso: 05 OUT. 2007.

<http://www.geocities.com/themsfxb/glossario.htm>. Acesso: 05 OUT. 2007.

<http://www.iar.unicamp.br/pesquisas/videoartedigital/videoartedigital.htm>. Acesso: 05 OUT. 2007.

http://quadro-magico.blogspot.com/2007_04_01_archive.html. Acesso: 05 OUT. 2007.

<http://www.topblogarea.com/rss/Motion.htm>. Acesso: 05 OUT. 2007.

<http://www.bitsmag.com.br/conteudo/imagem/wakinglife.htm>. Acesso: 05 OUT. 2007.

<http://www.adorocinema.com/filmes/waking-life/waking-life.asp#Imagens>. Acesso: 23 JUL. 2007.

http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/paik/paik_top.html. Acesso: 06 OUT. 2008.

<http://www.iar.unicamp.br/pesquisas/videoartedigital/index.htm>. Acesso: 05 OUT. 2007.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vertov>. Acesso: 06 OUT. 2008.

<http://www.revista.criterio.nom.br/artigodiogo.htm>. Acesso: 23 JUL. 2007.

<http://br.geocities.com/cinescopibr/roteiros/guia/index.htm>. Acesso: 23 JUL. 2007.

<http://www.cinemanet.com.br>. Acesso: 23 JUL. 2007.

<http://diagonalperiodico.net/article2562.html>. Acesso: 17 SET. 2007.

<http://www.negativoonline.com/construtivismorusso2.htm>. Acesso: 30 NOV. 2007.

<http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/eisenstein.htm>. Acesso: 07 ABR. 2008.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Epstein. Acesso: 7 ABR. 2008

<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252002000200027&script=sciarttext>. Acesso: 27 SET. 2008.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/VJ> . Acesso: 07 OUT. 2008.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Santos. Acesso: 24 JUL. 2007.

<http://cariesdocinema.blogspot.com/2008/05/linguagem-cinematografica.html>. Acesso: 07 OUT. 2008

<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso: 07 OUT. 2008.

http://www.guilhermedarosa.com/edicao/documentos/introducao_edicao_tecnicas_montagem.pdf. Acesso: 07 OUT. 2008.

http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_03.php. Acesso: 07 OUT. 2008.

<http://www.Wikipédia.a> enciclopédia livre. Acesso: 25 AGO. 2008.

ANEXO A

REFERÊNCIAS SOBRE ANGOLA E A CIDADE DE LUANDA

O nome oficial de Angola é República de Angola. A capital do país chama-se Luanda e a moeda nacional é o *Kwanza* Reajustado (KZR). Angola localiza-se na Costa Sudoeste do Continente Africano. Luanda teve o início da sua fundação em 1575. É uma cidade litorânea, com uma baía que lembra a Baía de Todos os Santos, cuja intensa atividade portuária a transformou num ponto de encontro de raças e culturas, originando uma sociedade com características e vivências próprias. Possui um perfil geográfico que a divide em cidade alta e cidade baixa, assim como Salvador. A guerra travada na zona rural teve como consequência a *migração* da população rural para o centro da cidade, provocando o caos na zona urbana que, por falta de saneamento básico (água potável, esgoto, coleta de lixo), não tinha condições de suportar tal adensamento. Atualmente, sua população está estimada em quase 6 milhões de habitantes que vivem, em sua maioria, em estado de pobreza e falta de condições básicas de saúde e educação.

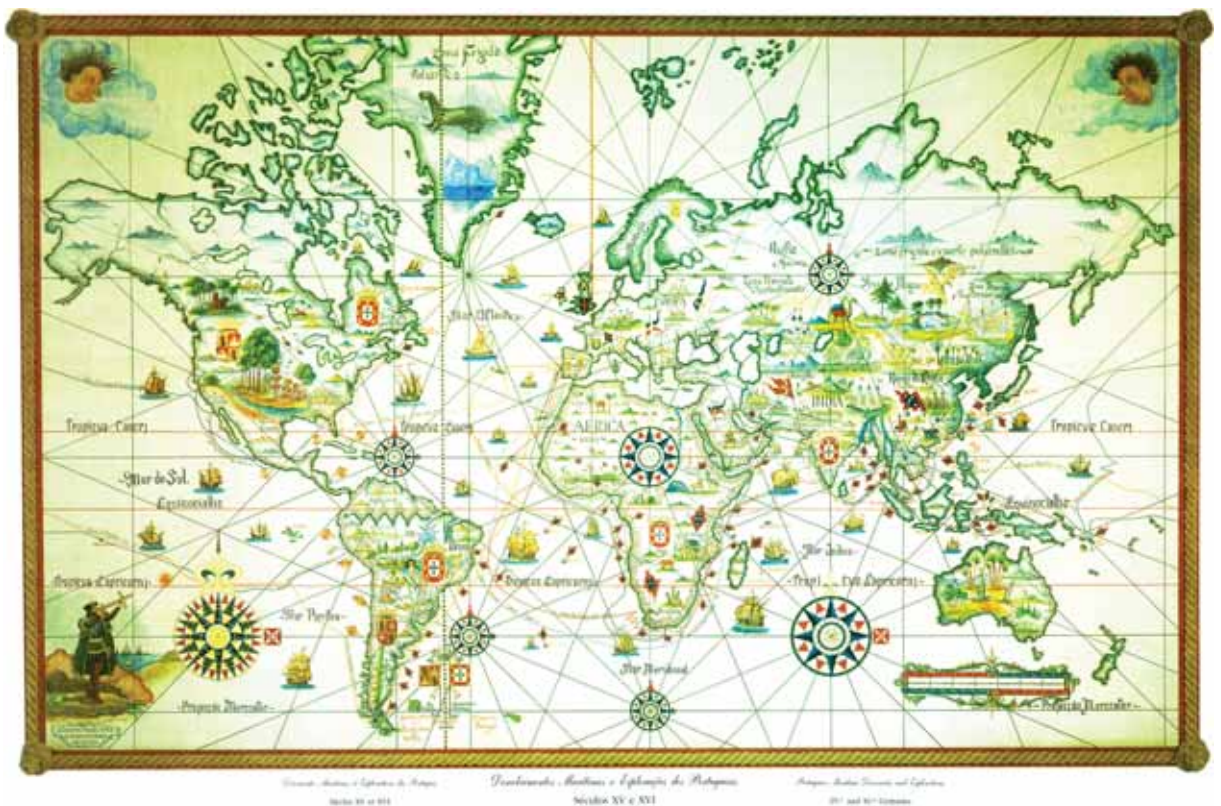


Fig. 300 — MAPA MUNDI. Séculos XV e XVI Descobertas.

Após a independência do Congo Belga (atual Congo), uma grande revolta surgiu no norte de Angola em 1961, seguida por uma longa guerrilha. Para conter a

revolta, Portugal enviou um grande contingente de tropas e incentivou a imigração de camponeses portugueses. Após a queda da ditadura em Portugal, este se retirou de Angola, em 1975. O MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) tomou o controle das principais cidades do país e em 1976 estabeleceu o sistema uni partidário baseado no modelo do leste europeu. No ano seguinte o MPLA tornou-se oficialmente um partido marxista-leninista, estreitando relações com a União Soviética e Cuba.

A economia do país sofreu um colapso devido aos intermináveis combates com a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), o que resultou numa reforma econômica promovida pelo MPLA em 1985, aproximando o país à economia de mercado. Em 1990 o MPLA abandona o marxismo-leninismo e, um ano depois, através de um acordo que levou a promulgação de uma nova constituição, a guerra civil terminou. O sistema político atual é baseado no sistema multipartidário com eleições para presidente e para o parlamento.

Angola viveu aproximadamente 25 anos em guerra civil e, só a partir de 2002, com o final da guerra, começou a se reerguer. O país tem atualmente cerca de 11 milhões de habitantes. A maior parte da população é descendente dos povos Bantu, que não constituem uma raça específica, mas um conjunto de grupos que representam uma comunidade cultural, com uma civilização comum e uma linguagem similar assente nas mesmas raízes. O idioma utilizado é o português, mas possuem ainda mais de 42 dialetos (*umbundo, quimbundo, etc.*).

Dr^a Isabel Maria Martins, professora da disciplina História das Cidades, Faculdade de Arquitetura da Universidade Agostinho Neto, realizou a sua tese de doutoramento sobre a Cidade de Luanda⁹⁴, tendo como objetivo o estudo sobre o desenvolvimento urbano e arquitetônico da Cidade de Luanda, desde a sua fundação até os anos sessenta do século XX. Conforme seu relato, inicialmente, a sua intenção era fazer uma pesquisa sobre a cidade de Luanda e as cidades brasileiras do período colonizador português, com destaque para Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Afirmando que, de fato, isso só não aconteceu por causa das dificuldades provocadas pela guerra.

Na sua Tese encontram-se inúmeras referências ao Brasil, com indicações precisas sobre aspectos relevantes, os quais favoreceram as múltiplas influências deste país sobre o desenvolvimento de Angola. O acesso a esse material possibilita a compreensão da origem das similaridades existentes entre as cidades do Salvador e a cidade de Luanda. Para tanto, será necessário fazer um breve resumo de alguns fatos históricos importantes que envolveram, em geral, o período de fundação dessas cidades.

94. MARTINS, Isabel Maria Nunes da Silva Martins. *Luanda: a cidade e a arquitectura*. Dissertação para Doutoramento em Arquitectura. Universidade do Porto, 2000.

Considerando ser a cidade uma criação humana, a Prof^a Isabel Martins⁹⁵ observa que “a tentativa de fazer arquitetura é sempre acompanhada pelo traçado da cidade como parte integrante do desenvolvimento, como factor permanente, universal e necessário. Assim, afirma a autora, que a cidade nasce como “resposta direta aos problemas humanos na base de sistemas políticos, sociais e econômicos ou como uma estrutura espacial onde a geografia e a topografia dos lugares joga um papel de suma importância”. Com o passar do tempo a cidade cresce por si mesma, “adquirindo uma consciência e uma memória onde permanecem vivos os motivos originais com toda a carga de gerações, de acontecimentos, de tragédias públicas e privadas etc” (MARTINS, 2000, p. 87).

Por outro lado, há que se observar a mistura de relações que existe na estrutura do espaço urbano. Lembrando Martins que na cidade existe a “ fusão entre o coletivo e o privado, entre a sociedade e o indivíduo, que se contrapõem e confundem na busca de uma sistematização” (MARTINS, p. 87). Para ela, a história e relação entre o mito e as instituições, que são patrimônio do passado, constituem uma realidade permanente.



PLANTA DA CIDADE DE SÃO SALVADOR

Alegorias e produtos de importância econômica para o estado ilustram a moldura e substituem a cartúcia de informações referentes aos arredores da cidade. O desenho do centro histórico guarda semelhanças com a planta construída em 1631 (263 anos antes) e em 1989 (358 anos depois).



Fig. 301 — Planta da Cidade de Salvador, 1894

95. MARTINS, Isabel Maria Nunes da Silva Martins. *Luanda: a cidade e a arquitectura*. Dissertação para Doutoramento em Arquitectura. Universidade do Porto, 2000.

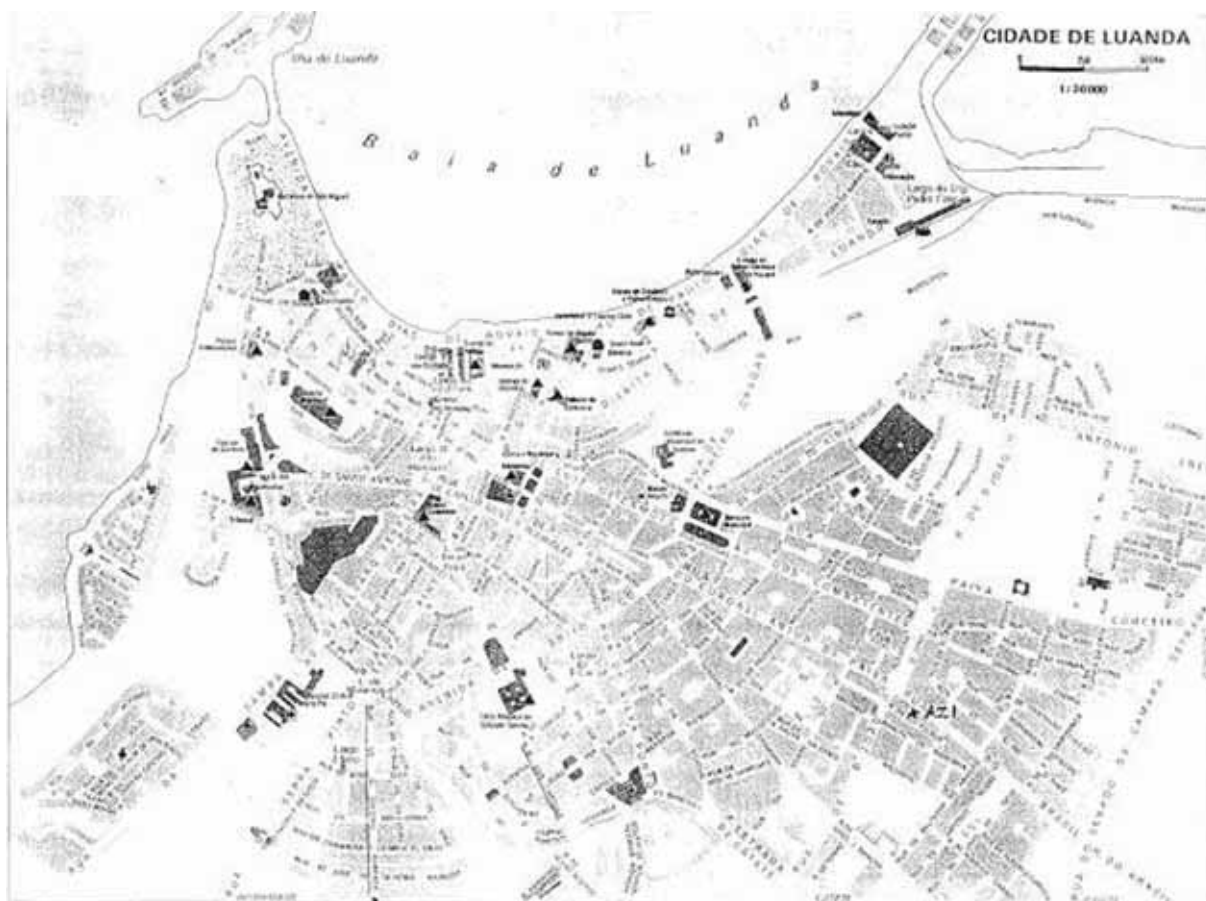


Fig. 302 — Mapa da Cidade de Luanda

As fronteiras geográficas, políticas, intelectuais e religiosas foram alargadas no século XV e Portugal participou ativamente do extraordinário movimento do progresso científico e cultural renascentista. Pretendia-se, à época, atingir as Índias penetrando pelo interior de África ou contornando o continente, estimulando o mercantilismo, a partir do apoio conseguido pelos novos meios técnicos. No decurso desse século, Portugal, que tinha uma posição geográfica privilegiada, com uma classe mercantil marítima e com uma indústria naval, revelou à Europa a desconhecida costa ocidental da África, atingindo e dobrando o Cabo da Boa Esperança. Esse fato gerou as premissas para o aparecimento de uma nova época que foi a Idade Moderna.⁹⁶

Voltado para o Oceano Atlântico e para o comércio das especiarias, depois de atingir o apogeu da expansão ultramarina, Portugal estava em má situação econômica. As suas conquistas ocorreram à custa de muitos sacrifícios, de ordem material e financeira, incluindo sacrifícios humanos. Nesse período, resolveram adotar a política das capitânias para todos os territórios da expansão atlântica: Açores, Madeira, S. Tomé, Serra Leoa, Brasil (1534-36) e Angola (1571). As coroas de Portugal e Espanha se unem com o reinado dos Filipes, coincidindo com o desenvolvimento da produção

96. MARTINS, Izabel. *Luanda: a cidade e a arquitectura*. 2000, p. 27

açucareira no Brasil, que necessita de mão-de-obra, e com a procura de metal branco para o comércio no Índico. Angola torna-se uma peça importante para o sistema colonial, principalmente, por ser fonte de mão-de-obra para a produção açucareira (escravos) e, portanto, fundamental na economia brasileira.

Para a Prof^a Isabel M^a Martins, a influência portuguesa foi mais concreta em Luanda e nas povoações fundadas ao longo do rio Kuanza. Segundo a autora, as fronteiras de Angola foram fixadas unicamente para servir os interesses de Portugal e das outras potências colonizadoras europeias que também tinham objetivo em África. Os europeus fizeram a partilha ignorando a existência dos povos que povoavam os territórios, provocando a separação e divisão de antigas “nações” africanas. “[...] A fixação das fronteiras de forma aleatória e servindo os interesses de outros países colonizadores, teve consequências terríveis provocando a divisão de antigos e poderosos reinos e a separação de povos” (MARTINS, 2000, p.58).

Outro fato importante que une historicamente Brasil e Angola foi a ocupação pelos holandeses, em meados do século XVII, quando o Conde Maurício de Nassau recebeu ordens secretas, da Companhia das Índias Ocidentais, para se apoderar dos territórios de Angola e também do Brasil. Para Martins, a ocupação de Luanda e Benguela fazia parte de um plano de conquista cujo objetivo primeiro era a manutenção dos engenhos das capitanias hereditárias brasileiras que dependiam fundamentalmente da mão-de-obra escrava proveniente de Angola. Com esta atitude os holandeses esperavam obrigar os portugueses a abandonar as capitanias brasileiras, pois, teoricamente a sobrevivência do Brasil dependia de Angola. Contudo, afirma Martins que, embora seja possível observar na planta dessa cidade (1698), a existência de numerosos edifícios religiosos, militares e públicos que garantiam a administração territorial, o fato é que a invasão e ocupação pelos holandeses, com destruição de grande parte da cidade, interrompeu o crescimento e o desenvolvimento natural de Luanda.

Vale ressaltar alguns aspectos de similaridades existentes nos desenvolvimentos da cidade de Luanda e da cidade do Salvador, no que diz respeito à topografia e às situações de defesa, pois essas cidades se assemelham na situação geográfica no litoral. O ajuste e a adaptação à topografia e às exigências defensivas levaram as duas cidades a dividirem-se, naturalmente, em dois núcleos: a cidade alta e a cidade baixa. Nos aspectos funcionais Salvador e Luanda foram levadas a se implantarem, nesses dois grandes núcleos e, em toda a bibliografia estudada, encontra-se que essa era uma das características das cidades fundadas no período de colonização portuguesa. Assim como, as indicações das implantações de fortalezas, edifícios públicos, militares e civis. De maneira geral, a cidade “Alta” instala-se a partir do planalto e se desenvolve para o interior, e a cidade “Baixa”, também chamada de “Ribeira”, no litoral, onde se desenvolve o comércio, a indústria, a circulação. Ob-

serva-se, também, em ambas as cidades, a existência de uma rua denominada Rua Direita, que na realidade quer dizer “direta”, ou seja, a rua que liga diretamente dois pontos importantes.

Sob esses aspectos, Martins afirma que, em Luanda, o espaço foi hierarquizado naturalmente com as casas na cidade baixa localizadas junto à praia, cumprindo as funções principais (residência e comércio), enquanto que “na cidade alta eram construídas sobre o morro ao longo da via, a rua Diogo Cam, com a função única de residência dos altos funcionários” (2000, p.2).

Entretanto, ainda que colônias do mesmo país, Brasil e Angola tiveram segundo afirmação de Martins, “o seu desenvolvimento totalmente diverso: enquanto que no Brasil as cidades tiveram um planeamento, Luanda nasceu sem um plano diretor”. Para essa pesquisadora, o desenvolvimento de Luanda foi sempre “condicionado por fatores exógenos à própria cidade”. Considerando que a descoberta, ocupação e crescimento da Índia e do Brasil, indiretamente, foram os fatores impeditivos do seu crescimento uma vez que eram insuficientes os recursos de que Portugal dispunha para povoar e desenvolver todas as terras descobertas. Afirma Martins, que Angola seria bem diferente se tivesse tido as oportunidades de desenvolvimento que o Brasil teve, mas, “os interesses políticos da época relegaram a Angola o desenvolvimento possível, onde uma administração sem gente, sem recursos conseguiu quase um impossível... Fazer crescer uma cidade”. (2000, p. 1)

As cidades nascem nas rotas comerciais: terrestres, fluviais e marítimas, nos pontos de cruzamento e de contato. As formações urbanas das antigas povoações, em geral, foram quase sempre determinadas por razões estratégicas: geográficas, políticas e econômicas. Inspiradas em modelos de cidades portuguesas, com um traçado urbano que revelava adaptação total à topografia do lugar, mas que adquiriam personalidade própria ao longo dos tempos. O conceito de cidade, na tradição portuguesa, tem implícito a formação de uma aglomeração urbana, sede de distrito ou que possua importância regional, econômica e demográfica.

Os Portugueses são... os primeiros detentores e criadores de cidades ultramarinas; ... os mais fecundos construtores e organizadores de tais cidades, (...) e que procuram (...) ser réplicas de cidades de Portugal ..., adoptando um traçado irregular, dado a criação natural, ou seja o seu envolvimento total com a geografia do lugar. A maior parte das cidades coloniais teve a sua fundação em posições atlânticas e ascendeu a essa categoria por carta régia do século XVI: Funchal, em 1508; Angra, em 1534; S. Tomé, em 1535; Ponta Delgada, em 1546; São Salvador da Baía, em 1549; Rio de Janeiro, em 1565 e Luanda, em 1576. (2000, p. 87)

O processo de urbanização de Angola envolvia a fundação de pontos de apoio para a penetração, a ocupação e colonização de novas terras, tais como Luanda, S. José de Calumbo e Benguela. Esses pontos progrediram, especialmente, para

o comércio de escravos. *Sam Paolo de Loanda* surge em 1575, e a sua localização explica-se pela posição privilegiada em relação aos Reinos do Kongo e Ngola, principais objetivos da Coroa Portuguesa, sendo ponto de partida para a penetração e exploração das terras do interior; além disso, o seu porto foi demasiado importante para o comércio de escravos, que era a fonte principal de receita para a Coroa. O núcleo desenvolveu-se a partir do morro de S. Miguel e das vertentes mais suaves, em adaptação à topografia do lugar. Em 1603 passa a importância de cidade, desenvolvendo-se com influências dos modelos de cidades portuguesas levados para o Brasil e outras colônias.

Em resumo, a arquitetura em Angola, só começa a se desenvolver em meados do século XVIII, com a construção de edifícios públicos, pois, os cofres do reino não se abriam para Angola. Assim é que, a pedra e a cal vão substituir o adobe e a palha, na construção dos grandes palácios e sobrados que aparecem no final do deste século, mas a grande produção só acontece durante o século XIX. Desde esse período a arquitetura usa referências neoclássicas, como por exemplo, no Palácio dos Governadores e no Hospital D. Maria Pia. Algumas intervenções mais ecléticas começam a aparecer no século XX, tais como: elementos do barroco, no Banco Nacional de Angola, elementos de *art nouveau*, no Palácio das Comunicações. Com a influência da arquitetura do Estado Novo, cria-se uma arquitetura mais imponente, monumental, que para a Prof^a Isabel Martins, chega à opressão, como por exemplo: o Ministério de Defesa, o Liceu Salvador Correia, o Ministério das Finanças. Neste período, os edifícios passaram a ser ricamente decorados com painéis de azulejos, utilizando-se materiais nobres como mármore e pedras preciosas.

Grandes e importantes mudanças ocorreram em Portugal, as quais contribuíram para alterações significantes dos aspectos urbanísticos e arquitetônicos de Angola. Com a independência do Brasil (1822), os interesses coloniais para a África sofrem graves alterações, além de produzir muita agitação política nos meios sociais angolanos e, depois, com a abolição da escravatura, que “marcou o início de uma administração colonial mais preocupada com a organização do território, a consolidação demográfica, o desenvolvimento das atividades urbanas, um comércio diversificado, desenvolvimento da indústria de materiais de construção, assim como das artes e dos ofícios”. (2000, p. 214)

Outro aspecto arquitetônico da cidade de Luanda que é facilmente notável diz respeito às construções populares denominadas por *musseques*⁹⁷ e que são semelhantes às construções brasileiras conhecidas como favelas. Martins diz que é

97. *Musseques*, inicialmente, era o nome que se dava a uma casa mais afastada onde se podia plantar uma horta, mas, com o tempo, passou-se a chamar de *musseques* as construções populares onde vive a população de baixa renda. Podem ser comparadas às construções existentes no Brasil que são chamadas de “favelas”.

“quase possível” afirmar que os musseques nasceram logo após a criação da cidade. Primeiramente sob a forma de quintais onde os traficantes de escravos acumulavam as suas “peças” para exportação e, depois como aglomerados com caráter transitório, habitadas por africanos libertos. Afirmo Martins (2000, p. 229) que, por volta de 1898, numa população de 28.170 habitantes, 6.676 eram escravos libertos.

Sobre a situação dos musseques em relação à cidade (Luanda), segundo Martins, com o aumento extraordinário das construções em transgressão, a partir da década de 1950, há um acréscimo de novos e graves problemas ao se juntarem à cidade bairros extensos, resultante de “um crescimento brusco das atividades económicas e aumento incontrolado da população, gerando uma desorganização urbanística sem as mínimas condições de saneamento básico, eletricidade, água, etc...”. Para a pesquisadora, sob o ponto de vista físico, fica quase impossível delimitar “onde acaba a cidade e onde começam os musseques”, com suas construções entre casas comerciais, armazéns e fábricas, algumas delas em vias asfaltadas.

A grande explosão do crescimento urbano é iniciada na década de 1930. Afirmo Martins que, até então, a cidade estava confinada entre o vale da *Maianga*⁹⁸ que corria por trás do Hospital Central onde ficavam os poços do Rei e a Maianga do Povo, pelo lado sul. Depois da Segunda Guerra Mundial, a velha cidade de Luanda modifica-se substancialmente sob “os efeitos dos lucros da exportação café, do investimento de capitais na construção civil e na indústria, do aumento da imigração europeia e maior afluxo de gente do interior das províncias”. Entre 1950 e 1960, com o aumento da população, pela rapidez do processo construtivo foram construídos muitos edifícios, a partir da utilização do ferro e do betão (concreto armado).

Desse modo, até o ano 1975 a cidade foi marcada de forma dinâmica pela arquitetura do Movimento Moderno (*Le Corbusier*), em sobreposição à arquitetura tradicionalista, monumental e conservadora do Estado Novo. Segundo Martins, pode-se como exemplo, fazer referências a algumas obras da chamada arquitetura do Estado Novo que se construíram nesse período, tais como: o edifício da Alfândega (1950), junto do porto; o edifício dos Serviços Aduaneiros que segue a mesma tipologia da Alfândega (arcada, torre, etc.) e também o Estádio Municipal dos Coqueiros, o primeiro estádio que utiliza o sistema de arcadas. Além desses, existem também os edifícios de habitação que fazem alguma referência à arquitetura palaciana portuguesa que utiliza pináculos, como elementos decorativos. Após mais uma década, começam a surgir edifícios modernos, tais como: o antigo cinema Restauração e atualmente sede da Assembleia Nacional, o Hotel Universo, a Lello, a Maternidade, o Mercado do Kinaxixe, o atual Ministério das Obras Públicas, a Casa dos Ingleses e o Cinema Miramar, entre outros.

98. *Maianga* é o nome dado ao lugar onde tem água potável. Naquele tempo, em Luanda, havia a *maianga* do povo e a *maianga* do rei, aonde só os nobres e o clero podiam pegar água. (MARTINS)

Conforme afirma a Prof^a Isabel Martins⁹⁹, nas considerações finais da sua Tese, não houve uma estratégia de desenvolvimento planeado para Luanda, sendo esta “uma cidade de crescimento descontínuo, originado das crises políticas de Portugal, do Brasil e das próprias e onde a organização do espaço nunca foi, de forma efetiva, uma preocupação para as autoridades municipais”. A cidade cresceu espontaneamente e, quando se tomou consciência da desordem urbana, houve tentativa de regular a cidade através de encomendas de planos reguladores, porém estes serviram apenas para aliviar pequenas tensões. Pois, à altura, os problemas já tinham se acumulado com o crescimento da população. Martins afirma que, então, “Luanda tornou-se uma cidade completamente desordenada e talvez desgovernada” (2000, p. 7).

99. MARTINS, Isabel Maria Nunes da Silva. *LUANDA: a cidade e a arquitectura*. (Dissertação para Doutoramento em Arquitectura). Universidade do Porto, 2000.

ANEXO B

REFERÊNCIAS SOBRE A EXPOSIÇÃO ESPELHOS



Fig. 303 — ESPELHOS Luanda

Crítica de Simão Souindoula Diretor Museu da Escravatura Angola

Ci-joint, note l'exposition de la brésilienne Tina Pimentel qui se tient, en ce moment, á l'île de Luanda. Bien cordialement. – Simão SOUINDOULA

PHOTOGRAPHIE

TINA PIMENTEL OU L'ART ALTER MONDIALISTE

Cela vient d'être, remarquablement, mis en relief dans la très atlantique «Ilha», frontispice de la capitale angolaise, á l'occasion de l'avant - gardiste exposition intitulée «Miroirs» de l'artiste plasticienne brésilienne Tina Pimentel.

Montée dans l'inévitable Galerie Celamar, cette «amostra» a permis á cette spécialiste des saisies digitales de présenter, dans une démarche plastique bien

volontairement comparative, une vingtaine de réalisations mettant en relief, dans les attachants cadres poétiques des plages des deux villes jumelles, d'une part, les infatigables angolaises qui se sont imposées le ramassage huître et, d'autre part, et exactement, leurs consœurs mélando – bahiennes.

Les photographies affichées dans l'île aux sirènes, dont l'une des principales caractéristiques est leur strict centrage, ont été prises, successivement, sur la plage adjacent la localité de Bom Jesus dos Pobres, dans la ville du Sauveur, et, sur celle du Morro da Cruz, qui abrite le Musée National de l'Esclavage de l'ancienne et grosse pourvoyeuse de bois d'ébène vers l'outre- Atlantique, São Paulo de Assumpção de Loanda.

L'auto-désignée, par solidarité, la «Marisqueira» (l'huître), souligne bien l'ambivalence de son approche en liant les titres de ses produits de collecte à ses fréquents séjours dans la terre des «Ngolas» et à ses excursions dans la Vallée de Bahia, au remarquable équilibre constaté dans les déplacements, bassine à la tête, de ses «consœurs» du nord-est du Brésil et celles de la municipalité de Samba, aux similitudes qui la fascinent et qui la fige dans un miroir d'eaux et au recours explicatif de la mémoire, de l'histoire de ses centaines de milliers de femmes installées, de force, sur la contre- cote.

Les œuvres de la ravissante T.P., soigneusement post-traitées, présentent de belles compositions, scellant ce ciel et cette mer des tropiques magnifiquement bleus et ces plages au sable aux tons infinis: blanc, ocre, gris,...

Par, ailleurs, la veine et la formation en architecture de Tina se reflètent bien dans ses «numériques»: représentation symbolique et affirmation dans l'espace réel.

DESTIN COMMUN

Celles-ci ne sont pas seulement de merveilles techniques, mais constituent aussi un véritable appel à la solidarité envers ces femmes travailleuses, humbles et dignes de la symptomatique «Bon Jésus des Pauvres» ou de Benfica, banlieue sud de la capitale angolaise qui a accueilli des milliers des déplacés du long conflit qui a dévasté le Brésil africain.

Pour l'ancienne étudiante de l'École des Beaux Arts de l'Université Fédérale de Bahia, ces rescapées, descendantes de l'implacable tenaille esclavagiste ou survivantes de l'incontrôlable confrontation fratricide, devenue civile, méritent bien une attention – et cela est possible – du géant de l'Amérique du sud ou du futur dragon de l'Afrique australe.

En effet, ces négro – africaines traînent, aujourd'hui encore, le poids d'une histoire pesante, celle des pièces d'Inde très recherchées par les négociants de chair humaine, des exploitées, des marginalisées, des handicapées sociales ou des victimes d'une guérilla sans honneur.

L'exposition croisée est un véritable appel à la solidarité et à la coopération entre les deux pays de l'Atlantique sud pour la promotion du genre, et surtout de la femme défavorisée.

Le clin d'œil de la plasticienne de Rio Vermelho vers Brasilia est, à ce sujet, clair; la mémoire du Gouvernement Fédéral étant ainsi interpellée vers Pernambouco mais aussi vers Benguela.

En plus de la photographie, la «salvadorienne», qui a à son actif une trentaine d'expositions individuelles ou collectives, excelle aussi dans la peinture acrylique ou mixte sur toile, les installations et l'expression vidéo.

Talent rompu aussi bien aux techniques classiques qu'aux constructions d'avant-garde, Tina a confirmé, dans l'île aux «kiandas», sa réputation de «Maître» mais aussi de alter mondialiste, en réussissant à recoller, dans un destin commun retrouvé, après la dérive des continents et l'abolition du trafic transatlantique, São Paulo de Loanda et Salvador de Bahia.

Simão SOUINDOULA

Critique d'art

Directeur du Musée National de l'Esclavage

C.P. 2313 Luanda (Angola)

E-mail: souindoulasimao@yahoo.fr

Notícias Espelho Jornal News Angola Pres

ANGOLA:

ANGOLAN AND BRAZILIAN LANDSCAPE PORTRAYED IN PHOTOS

Luanda, 05/05 – Twenty photographs that portray Angolan and Brazilian landscape, by Brazilian plastic artist, Tinna Pimentel, are on display since Friday until May 13, in Luanda, at Celamar Gallery.

The photos with the titles "Mirrors" captured at Museu da Escravatura and Praia do Bom Jesus dos Pobres, at Salvador-Bahia State (Brazil) present similarity, in the landscape and habitants of those localities, where the sea and fishing are the main activity.

Women are the main figure, mostly emphasized in the photos, due to shellfish, according to Tinna Pimentel, both in Angola and Brazil, they practise naturally this activity to feed their families.

The photos will be used by Tinna Pimentel, for the defence of her doctorate thesis in plastic arts at the end of the year in Brazil.

The artist has an individual exhibition at her collection and various collective ones, made in Brazil and Angola.

PAISAGEM ANGOLANA E BRASILEIRA RETRATADA EM FOTOS

Luanda, 05/05 – Vinte fotografias que retratam a paisagem angolana e do Brasil, da autoria da artista plástica brasileira Tinna Pimentel, estão patentes desde sexta-feira até ao dia 13 deste mês, na Galeria Celamar, em Luanda.

As fotos, com o título genérico de “Espelhos”, captadas na praia do Museu da Escravatura, em Luanda, Angola, e na Praia do Bom Jesus dos Pobres, no Estado de Salvador-Bahia (Brasil) apresentam semelhanças, quer na paisagem quer nos habitantes destas duas localidades, onde o mar e a pesca do marisco se destacam.

A mulher é a figura que mais se ressalta nas fotos, por causa da captura do marisco, já que, segundo Tinna Pimentel, tanto em Angola e Brasil, elas desenvolvem, com naturalidade, esta actividade para o sustento das suas famílias.

“O quotidiano de Salvador-Bahia e Luanda assemelham-se bastante, pelo que o observador destas fotos, as tantas não sabe, se é uma imagem angolana ou brasileira”, referiu.

Estas fotos vão servir, de acordo com Tinna Pimentel, para defesa da sua tese de doutoramento em artes plásticas, a acontecer no final do ano no seu país.

O director do Museu de Escravatura, Simão Soundouila, disse que a similitude das imagens retratadas nas fotos sobre Luanda e Bahia, particularmente dos seus habitantes, decorre do tráfico negreiro, que provocou a ida forçada para o continente americano de muitos africanos.

Acima de tudo, as fotos de Tinna Pimentel, têm, como “pano de fundo”, segundo Simão Soundouila, o retrato dos laços de amizade existentes entre Angola e Brasil. Tinna Pimentel, nasceu em 1954, no Estado Salvador-Bahia e tem o curso de arquitectura e de artes plásticas. Está a concluir o mestrado em Pós-Graduação em Artes Visuais.

A artista tem uma exposição individual no seu reportório e várias colectivas, feitas, particularmente, no Brasil e em Angola.

Tinna Pimentel está constantemente em Angola, desde o ano de 2005, porque “gosta deste país”, bem como em visita dos seus parentes.

Tina Pimentel ou a arte altermundialista

Simão Souindoula (*)

ESTE paralelismo acaba de ser, notavelmente, realçado na atlântica "ilha", frontispício da capital angolana, pela ocasião da vanguardista exposição intitulada "Espelhos" da artista plástica brasileira Tina Pimentel. Mostrada na inevitável Galeria Celamar, esta amostra permitiu a esta especialista de apanhados digitais de apresentar, num projecto plástico bem voluntariamente comparativo, uma vintena de realizações que salientam, em sedutores quadros poéticos das praias das duas cidades gémeas, de um lado, as incansáveis angolanas que se impuseram a recolha de moluscos e, de outro lado, e exactamente, as suas confrades melano-bahianas. As fotografias propostas na ilha das serenas, uma das principais características é a sua estrita centragem, foram feitas na beira-mar adjacente a localidade de Bom Jesus dos Pobres, na cidade da Redenção, e, a do Morro da Cruz, que alberga o Museu Nacional da Escravatura da antiga e grande fornecedora de madeira de ébano no Além-Atlântico, São Paulo de Assumpção de Loanda.

A auto-denominada, por solidariedade, a "Mariasqueira", sublinha bem a ambivalência do seu projecto quando liga os títulos dos seus produtos de recolha as suas frequentes estadias na terra dos "Ngolas" e as suas incursões no Reconcavo baiano, ao admirável equilíbrio constatado nas procuras, bacia na cabeça, das suas irmãs do Nordeste do Brasil e as da municipalidade de Samba, as similitudes reflectidas em espelhos de águas e ao recurso explicativo a memória, a história de centenas de milhares de

mulheres instaladas, de força, na contracosta. As obras da sentimental T.P., minuciosamente pós-tratadas, oferecem belas composições, selando o céu e o mar dos trópicos magnificamente azuis, e as praias com areia de tons infinitos: branco, ocre, grisalho, etc.

Por outro lado, a vela e a formação em arquitectura de Tina repercutem-se nas "numéricas" através da representação simbólica e da afirmação no espaço real. Essas "pictures captured" não são só maravilhas técnicas, mas constituem, igualmente, um verdadeiro apelo à solidariedade a favor dessas mulheres trabalhadoras, humildes e dignas da simpatia Bom Jesus dos Pobres ou de Benfica, zona sul da capital angolana que acolheu milhares de deslocados do longo conflito que devastou o Brasil

africano.

Para a antiga estudante da Escolha de Belas Artes da Universidade Federal de Bahia, essas sobreviventes, descendentes do implacável alicate escravagista ou escapadas do incontrolável confronto fratricida, que se tornou civil, merecem a atenção do gigante da América do Sul e do futuro dragão da África Austral. Com efeito, essas negro-africanas, arrastam, ainda hoje, a carga de uma história pesada, a das peças de Índia, muito procuradas pelos traficantes de seres humanos, das exploradas, marginalizadas, deficientes sociais ou vítimas de uma guerrilha sem honra. Esta exposição, cruzada, é um inteligente apelo à solidariedade e à cooperação entre os dois países do Atlântico Sul para a implementação de políticas de promoção do género, soberejado as destinadas a favor das

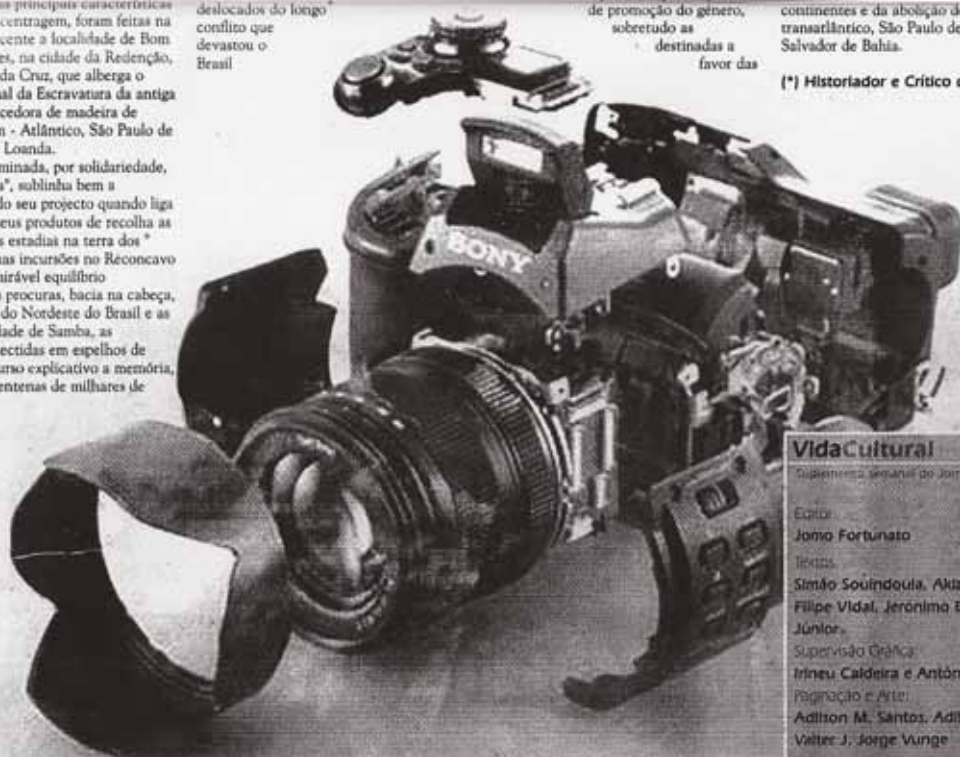
mulheres desfavorecidas.

O olhar da artista plástica de Rio Vermelho em direcção da Brasília é, a este respeito, manifesto; sendo a memória do Governo Federal interpelada na recordação de Pernambuco mas igualmente de Benguela.

Além da fotografia, a "salvadorenha", que tem ao seu activo uma trintena de exposições individuais ou colectivas, sobressai igualmente na pintura acrílica ou mista sobre tela, as instalações e a expressão vídeo.

Talento comprovado, portanto, nas técnicas clássicas assim como nas construções vanguardistas, Tina confirmou, na ilha das "kiandas", a sua reputação de "Mestre" mas também de altermundialista, conseguindo a reflexar, num mesmo destino, dezois de dezasseis continentes e da abolição do tráfico transatlântico, São Paulo de Loanda e Salvador de Bahia.

(*) Historiador e Crítico de Arte



Vida Cultural

Suplemento semanal do Jornal de Angola

Editor:

Jomo Fortunato

Textos:

Simão Souindoula, Akiz Neto,

Filipe Vidal, Jerónimo Belo e Miguel

Júnior.

Supervisão Gráfica:

Trineu Caldeira e António Saldanha

Pageação e Arte:

Adilson M. Santos, Adilson R. Felix e

Valter J. Jorge Vunge

ANEXO C

REGISTROS



Fig. 305 — Comunidade das marisqueiras, Luanda, 2007



Fig. 306 — Homem da tribo Mukubal, Lubango 2007. Foto: Otávio Pimentel.



Fig. 307 — Inscrições nas pedras, estrada para Lubango, Angola, 2007. Foto: Otávio Pimentel.



Fig. 308 — Luanda, 2006



Fig. 309 — Crianças na frente da Igreja, Luanda, 2007. Foto: Otávio Pimentel



Fig. 310 — Comunidade das marisqueiras, Luanda, 2007

ANEXO D

REGISTROS DA EXPOSIÇÃO



Fig. 311 — Montagem — Tinna Pimentel e Erick Martins e Souza, Hall da galeria.



Fig. 312 — Montagem — Conceição Paiva e Erick M. e Souza (Oficina de Cultura), Hall da galeria.



Fig. 313 — Espaço 1 — Sr. Valmir (funcionário do ICBA), colocação dos cabos de aço.



Fig. 314 — Espaço 1 — Conceição Paiva e Erick M. e Souza (Oficina de Cultura), coordenação da montagem das placas de acrílico.



Fig. 315 — Espaço 1 — Erick M. e Souza, montagem das fotografias (15 X 21cm).



Fig. 316 — Espaço 1 — Tinna Pimentel, montagem das fotografias.



Fig. 317 — Espaço 1 — seleção de fotografias (15 x 21 cm).



Fig. 318 — Espaço 1 — montagem de 14 fotografias.



Fig. 319 — Espaço 1 — Montagem de 16 Fotografias.



Fig. 320 — Espaço 1 — Fotografias.



Fig. 321 — Espaço 1 — Fotografias. Foto: Mário Edson.



Fig. 322 — Espaço 1 — Montagem das fotografias (50 x 70 cm) em molduras de acrílico (80 x 100cm).



Fig. 323 — Espaço 1 — Fotografias.



Fig. 324 — Espaço 1 — Fotografias. Foto: Mário Edson.



Fig. 325 — Espaço 1 — Fotografias. Foto: Mário Edson.



Fig. 326 — Espaço 1 — Fotografias. Foto: Mário Edson.



Fig. 327 — Espaço 1 — Fotografias.



Fig. 328 — Espaço 1 — Fotografias. Foto: Mário Edson.



Fig. 329 — Espaço 2 — Vídeo-instalação, tv's de tela plana (29"). Foto: Mário Edson.



Fig. 330 — Espaço 2 — Vídeo-instalação.



Fig. 331 — Espaços 1 e 2 — Fotografias e Vídeo instalação. Foto: Mário Edson.



Fig. 332 — Espaços 1 e 2 — Fotografias e Vídeo instalação.



Fig. 333 — Espaços 1 e 2 — Fotografias e Vídeo instalação.



Fig. 334 — Espaços 1 e 2 — Fotografias e Vídeo instalação.



Fig. 335 — Espaços 1 e 2 — Fotografias e Vídeo instalação.



Fig. 336 — Espaços 1 e 2 — Fotografias e Vídeo instalação.



Fig. 337 — Espaços 1 e 2 — Fotografias e Vídeo instalação.



Fig. 338 — Espaço 3 — Sacos de areia sobre lona preta, montagem da vídeo instalação.



Fig. 339 — Espaço 3 — Pallets e areia, montagem da vídeo instalação.



Fig. 340 — Espaço 3 — Vídeo instalação.

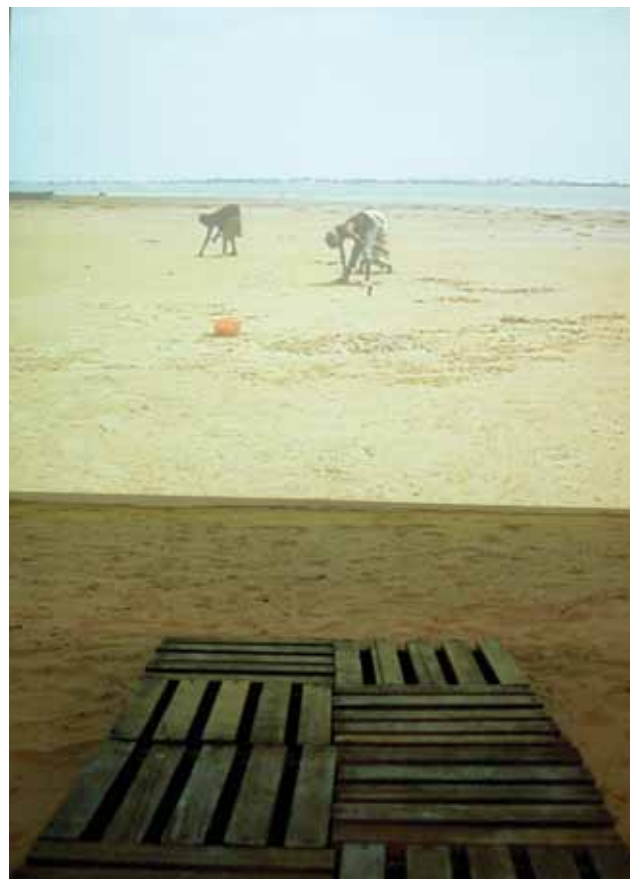


Fig. 341 — Espaço 3 — Vídeo instalação.



Fig. 342 — Espaço 3 — Vídeo instalação.



Fig. 343 — Espaço 3 — Vídeo instalação.



Fig. 344 — Espaço 3 — Vídeo instalação.

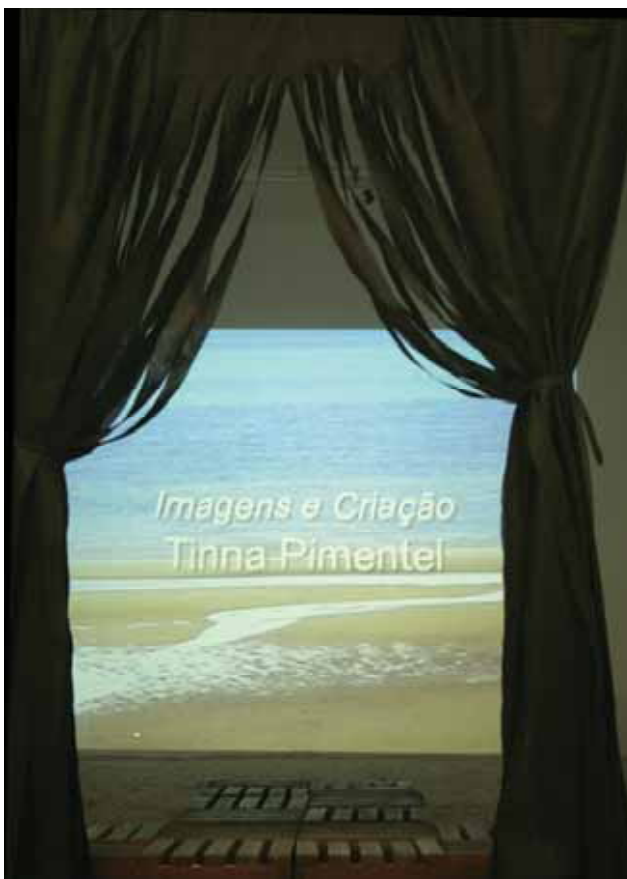


Fig. 345 — Espaço 3 — Vídeo instalação.



Fig. 346 — Espaço 3 — Vídeo instalação.



Fig. 347 — Vernissage. Foto: Mário Edson.



Fig. 348 — Vernissage. Foto: Mário Edson.



Fig. 349 — Vernissage. Foto: Mário Edson.



Fig. 350 — Vernissage. Foto: Mário Edson.



Fig. 351 — Vernissage. Foto: Mário Edson.



Fig. 352 — Vernissage — D. Tonha (marisqueira de Bom Jesus dos Pobres — Bahia). Foto: Mário Edson.



Fig. 353 — Vernissage — D. Tonha e Tinna Pimentel. Foto: Mário Edson.



Fig. 354 — Vernissage — Conceição Paiva, D. Tonha e Tinna Pimentel. Foto: Mário Edson.



Fig. 355 — Vernissage — Roaleno Costa, José Francisco Serafim e Tinna Pimentel. Foto: Mário Edson.



Fig. 356 — Vernissage — Dilson Midlej e Tinna Pimentel. Foto: Mário Edson.



Fig. 357 — Vernissage — Wiebke Kannengiesser (ICBA) e Tinna Pimentel. Foto: Mário Edson.



Fig. 358 — Vernissage — Erick M. e Souza, Tinna Pimentel e Conceição Paiva.
Foto: Mário Edson.



Fig. 359 — Vernissage — Luiz Mário, Tinna Pimentel, Terezinha Dumet, Nanci Novais e Célia Mallet. Foto: Mário Edson.



Fig. 360 — Vernissage — Conceição Paiva, José Francisco Serafim e Tinna Pimentel. Foto: Mário Edson.



Fig. 361 — Vernissage — Tinna e Otávio Pimentel. Foto: Mário Edson.



Fig. 362 — Vernissage — Fernanda, Renata, Tinna, Otávio, Andrea e Camila Pimentel. Foto: Mário Edson.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)